

# أصوات في القصّة القصيرة المصرية

فاطمة



يمكنكم تحميل المزيد من الكتب الرائعة والحصرية بجودة عالية

على موقع جديد مكتبة كتب بدف

<https://jadidpdf.com>

مقدمة لدراسة القصة القصيرة المصرية في الفترة :

( ١٩٦١ - ١٩٩١ )

ثم تأتى هذه الدراسة - بإذن الله - استكمالاً لدراستين سابقتين تناولت فيها القصة القصيرة في مصر ؛ منذ البدايات الأولى حتى ١٩٦١ . صدر الجزء الأول بعنوان ( تطور فن القصة القصيرة في مصر ) وقد تعرض لمرحلة التأصيل ١٩١٠ - ١٩٣٣ . ثم ما لبث أن تبعه الجزء الثانى حاملاً عنوان ( اتجاهات القصة المصرية القصيرة ) متوفرًا على دراسة الفترة التالية التى شهدت ازدهارًا وتنوعًا فى هذا الفن ١٩٣٣ - ١٩٦١ مصحوبًا بعمل بيبليوجرافى قدم دليلًا للقصة القصيرة المصرية - من خلال الصحف والمجلات والدوريات والمجموعات القصصية - فى نصف قرن .

وكان لزامًا أن يواصل باحثون آخرون متابعة هذا الفن فى مسيرته الطويلة بعد ١٩٦١ . نظرًا لما يحتاجه مثل هذا العمل من جهد شاق ، ووقت طيب ، وأناة ، وصحة . يضاف إلى هذا أنه ينبغى أن تتعدد الرؤى ، والمناهج ، وأدوات البحث . وكى لا تصبح الموضوعات حكرًا على أحد . لكن ، يبدو أنه لا بد مما ليس منه بد .

ذلك أننا إذا نظرنا فيما بين أيدينا من مؤلفات أو دراسات حول فن القصة القصيرة المصرية فى هذه الفترة ؛ فإننا سوف نجدها قليلة جدًا ؛ لا تتناسب مع حجم الانتاج ، وعدد الكتاب ، وتباين اتجاهاتهم الفكرية والفنية . بالإضافة إلى أن كلا منها قد تسربت إليه جوانب ضعف تجعلها قاصرة عن أداء الفائدة المرجوة .

فى الطبعة الثانية لكتاب ( القصة القصيرة فى مصر ) التى صدرت ابريل ١٩٧٩ ، تأليف الدكتور شكرى عياد صرّح قائلاً : ( إن القصة القصيرة فى مصر لم تعرف خلال هذه الأعوام العشرة ٦٩ / ١٩٧٩ جديدًا ذا بال . فحين فكرت فى إعادة طبع هذا الكتاب وجدت أنه لا يحتاج إلى إضافة ما . لقد تم تأصيل هذا الفن فى أدبنا . وإذا بدأ تاريخ جديد ، فسيكون فى حاجة إلى كتاب جديد . ولكننى ألحقت به مقالاً كتبته بعد أشهر من صدوره ورأيت فيه نوعًا من التفصيل للأسطر الموجزة التى ختمت بها الكتاب الأسمى ) . ص ٣ .

وهذا يعنى أنه حكم على عقد كامل بأنه لم يشهد جديدًا فى القصة القصيرة . كما أنه

أغفل ما قبل ١٩٦٩ . وسوف يلاحظ الدارس المتأمل أن فن القصة القصيرة في مصر ، اعتباراً من ١٩٦١ ، قد شهد عدداً من الكتاب الجدد ، وأشكالاً من الكتابة الفنية ، واتجاهات متعددة : فكرياً وفنياً ، تستحق الخوض للدراسة النقدية . لكن الدكتور شكرى عياد لم يجد ما يضيفه إلى ما سبق أن درسه بدءاً بالمقامة العربية وحتى إحدى قصص يوسف إدريس في أوائل الخمسينيات ؛ لأنه شغل طويلاً بتأصيل هذا الفن دون التفات لمتابعة مراحل تطوره ، وأشكال هذا التطور ، والأجيال التي اجتهدت في محاولة إضافة بعض الملامح الفنية .

أمّا الملحق الذى أضافه الدكتور شكرى عياد فإنه عبارة عن المقال الذى كان قد نشره في مجلة ( المجلة ) العدد ١٥٠ - يونيو ١٩٦٩ تعليقا على العدد الخاص الذى أصدرته مجلة ( جاليرى ٦٨ ) في أبريل ١٩٦٩ . والمقال في سبع صفحات من الكتاب ( ١٧٦ : ١٨٣ ) . وفيه نراه يخص الكاتب الواحد بفقرة أو فقرتين ؛ لأن مادته وقفت عند حد القصة القصيرة الواحدة المنشورة ضمن قصص العدد .

ومعظم الذين حظوا بهذه الفقرة ممن يمثلون الجيل الذى سعى من أجل أن يقدم جديداً في القصة القصيرة ؛ مثل بهاء طاهر ، عبدالحكيم قاسم ، محمد البساطي ، أحمد هاشم الشريف ، إبراهيم أصلان ، جميل عطية إبراهيم ، محمد حافظ رجب ، محمد إبراهيم مبروك ، إبراهيم عبدالعاطي ، إبراهيم منصور ، يحيى الطاهر عبدالله .

وفي المقدمة التي اختارها إدوار الخراط للنشر في العدد الرابع عشر من مجلة ( الكرمل ) أفاض في الحديث عن الحساسية الجديدة : مفهوماً وتيارات وتقنيات . وأشار إلى عددٍ من الكتاب الذين ظهرت قصص بعضهم في الستينيات ؛ وآخرين نشروا لأول مرة في السبعينيات . اختار نموذجاً لبعضهم ممثلاً في قصة قصيرة واحدة . ولم يختار لبعضهم قصصاً على الإطلاق ( خيرى عبدالجواد ، إبراهيم فهمي ، محمد حافظ رجب الذى يستأهل دراسة مستقلة منصفة ، محمود عوض عبدالعال ، بهاء طاهر ، جميل عطية إبراهيم ) .

قنن ونظر وقعد وأرخ في سبع صفحات . ثم أردفها بنماذج غير محللة ، ولا تستقيم مع ما وضعه من نظرية ، ولا تستجيب للتصنيف الذى حدده . وقد احتلت بعض النماذج ما لا تسمح به طبيعة القصة القصيرة بأي شكل من الأشكال ( قصة من مقام الاغتراب لجمال الفيظاني ٤٠ : ٦٥ ) ست عشرة صفحة . وقصة ( رجوع الشيخ لعبد الحكيم قاسم ٩٤ : ١١٣ ) عشرون صفحة . وقصة ( من يخاف كامب ديشيد ؟ ليوسف القعيد ١٤٦ : ١٦٥ ) عشرون صفحة ، من القطع الكبير .

ونحن لا نعرف - موضوعياً - لم كان هذا الاختيار ؟ وعلى أى أساس فنى أو فكرى أو موضوعى ؟ ولماذا هذه القصص بالذات ؟ ولم هؤلاء الكتاب بأعيانهم ؟ إذ إنه ليس ثمة مقدمة دالة تجيب عن مثل ما يثار من تساؤلات . ولا يخفى أنه أدخل كتاب السبعينيات مع كتاب الستينيات ، رغم اختلاف الظروف ، والدوافع ، والتوجهات السياسية والفكرية ، والمنطلقات الاجتماعية .

وعندما أصدر كتابه ( مختارات القصة القصيرة فى السبعينيات ) ١٩٨٢ : وهى الدراسة التى كان قد نشرها فى مجلة ( فصول ) المجلد الثانى - العدد الرابع - يوليو ، سبتمبر ١٩٨٢ : وجدناه يختار نماذج لثمانية من الكتاب الذين سبق له أن ضمهم مجموعة الكتاب فيما أشرنا إليه بمجلة ( الكرمل ) مثل : إبراهيم عبدالمجيد ، جابر النبى الحلوى ، سحر توفيق ، عبده جبير ، محسن يونس ، محمد المخزنجى ، محمود الوردانى ، يوسف أبو ربة .

ولو أنه حذف نماذجهم من ( الكرمل ) واختار قصصاً قصيرة بالفعل ، واكتفى هناك بالحديث عن مرحلة الستينيات وحدها ، واتجه هنا نحو دراسة السبعينيات : لأفاد أياً إفادة .

ومن إسهاماته فى مجال بحثنا تلك المقدمة التى كتبها لمجموعة ( الدف والصندوق ) ليحيى الطاهر عبدالله ، والمقدمة التى كتبها للطبعة الثانية من مجموعة ( الخطوبة ) لبهاء طاهر . وهى جميعاً - وإن كانت تفتح باب الاختلاف والحوار - تعد لوناً من ألوان المتابعة ، لكتاب بأعيانهم قلباً يتغيرون ، دون الالتفات لغيرهم على طول الخط ؛ وكأنهم غير موجودين . ولا مجال هنا لمناقشة الأفكار والرؤى الخاصة به ، إذ إننا نختلف معه فى كثير منها ، وقد يبدو ذلك واضحاً من خلال الدراسة .

أمَّا الدكتور عبدالحاميد إبراهيم فإنه أصدر كتاباً بعنوان ( القصة القصيرة فى الستينيات ) - دار المعارف - سلسلة « اقرأ » العدد ٥٤١ - ١٩٨٨ - يحدد منهجه بالبداية مباشرة من « الشكل » حماية من الوقوع فى مقاييس خارجية أو متاهات المضامين ، أو تطبيق المذاهب الوافدة - كما يقول - مستهدفاً القصة القصيرة المصرية بطبيعة الحال .

ويحتل التمهيد مساحة كبرى من القسم الخاص بالقصة القصيرة وتيار الوعى . وقد اختار له عنوان « الاتجاهات التجديدية » . مما طغى على تحليل النصوص وتقدها ، والبداية بالشكل الفنى ( ٣٦ : ٥٢ ) . ويبدأ من هذا التمهيد أنه يفرض مفهوماً للتجديد ، وقصصاً للمجددين من خارج الأدب المصرى الحديث ؛ وبعيداً عن فترة

الستينيات التي يدور حولها الكتاب . وهو ما يتعارض تمامًا مع خطة البحث التي التزم بها . حيث سيطرت النماذج الأوربية ، كما كان الاستشهاد بالروايات أكثر من الاستناد إلى القصص القصص : وهي موضوع الكتاب .

وفي ثنايا الاحتفال بالنماذج الأوربية أطلق أحكامًا قاطعة باترة ، على محاولات التجديد في القصة القصيرة المصرية ، قبل البدء في تحليل القصص ومناقشتها . بل دون ذكر اسم كاتب واحد أو قصة قصيرة واحدة . مثال ذلك قوله ( ص ٤٥ ) : ( ... ولكن هذا التصميم الجديد والخفى ، الذى يتحرك من خلاله عبارة هذا الشكل قد أفلت عند كثير من كتابنا .. فقد أغرى هذا الشكل في القصة الكثيرين وتصوروا أن مجرد التحطيم كاف فقدموا لنا مشروعات مجهضة ليست فيها خبرة حرفية ولا موهبة فنية ، فهى إما غامضة هلامية غموض مشاعر مؤلفها ، وهى إما مجرد ثرثرة أقرب إلى ثرثرة الحياة اليومية التى تحدث فوق لمقاهى ، خلت حتى من عنصر الانتقاء ) .

ويقول ص ٤٧ : ( وبعض فنانينا قد ضاع منه التصميم لضباع النغمة الرئيسية التى تسيطر على القصة : فهى نتيجة مشاعر مبهمه غامضة ونتيجة قراءات شتى ، كل هذا إذا لم يكن وراءه تصميم يصبح مجرد أخلاط لا تؤدى إلى شيء ) . ويؤكد ذلك فى ص ٤٨ قائلاً : ( والتصميم قد يضيع من بعض فنانينا بسبب سوء فهم لطبيعة هذا الشكل ) . وفى ص ٤٩ يقول : ( ولكن الغموض فهم عند شبابنا فهمًا قاصرًا ، لم يكن غموضًا واعيًا بغموض التجربة وما يقتضيه من عمق ، ولكنه كان غموضًا بسبب اختلاط المفاهيم وسوء الفهم لما يقتضيه الشعر كشعر ، وما تقتضيه القصة حين تستخدم الشعر ) .

وهنا نجد يتحدث عن « التصميم » عند يوسف الشارونى . ويذكر له قصص « القبط » و « الوباء » و « الطريق إلى المصح » وهى قصص كتبت ونشرت قبل بداية الستينيات بكثير ؛ إذ إنها تعود إلى الأربعينيات . وكاتبها لا يمكن اعتباره واحدًا من كتاب هذه المرحلة . واللافت أنه يذكر اسم الكاتب ، وعناوين قصصه ؛ فى حين إنه عندما حكم على كتابات السباب - كما سبق فى الفقراتى نقلناها عنه - لم يذكر اسم كاتب واحد ، ولا عنوان قصة من القصص التى ينطبق عليها حكمه الباتر .

وحين تناول الاتجاهات التقليدية وجدناه يتحدث عن « المضمون » وليس « الشكل » كما وعدنا فى المقدمة . وريناه يعرض لاتجاه واحد وليس « اتجاهات » وهو أمر طبيعى . لكن غير الطبيعى هو أن يتناول كلا من بهاء طاهر ، وزهير الشايب ، وحسن محسب ، وحمدي الكنيسى ، وغيرهم ، فى بضع صفحات ( ٢٢ : ٣٠ ) من حيث

مضمون القصص والموضوعات التي تتناولها . ومنهم من حظى بفقرة واحدة أو فقرتين .  
 وجدير بالذكر أن وضعهم جميعاً في دائرة اتجاه تقليدي واحد ، يظلم كاتباً مثل « بهاء  
 طاهر » الذي استهدف التجديد في مجموعته ( الخطوبة ) على نحو خاص . وحمدي  
 الكنيسي الذي يعد واحداً من الذين جددوا بالفعل بعد ١٩٦٧ في الشكل ، والمضمون ،  
 واللغة . واختيار هذا العدد من الكتاب لا يكفي للدلالة على غلبة هذا الاتجاه في  
 الستينيات ؛ لأن غيرهم كتب قصصه في ضوءه . مثل محمد البساطي ، وخيري شلبي ،  
 وجمال الغيطاني ، ومحمد يوسف القعيد ، ومجيد طويلا .

وعلى نحو ما أقحم يوسف الشاروني ، يدخل إدوار الخراط في بداية تناوله للقصّة  
 القصيرة وتيار الوعي ، ممثلاً لذلك بقصة « حيطان عالية » . وهي الأخرى ليست نتاج  
 المرحلة ؛ ولا الكاتب من أبنائها . وفوق هذا كله فإننا لا يمكن لنا أن نحكم على الكاتب  
 بعد تحليل قصة قصيرة واحدة . وهذا ما انتهجه الدكتور عبد الحميد إبراهيم ، عند تناوله  
 لأحمد هاشم الشريف ، ومحمد حافظ رجب ، ومحمد إبراهيم مبروك ( الذي تحدث عن  
 لغته دون تناول العناصر الفنية الأخرى ) وإبراهيم أصلان ومحمد مستجاب وإبراهيم  
 عبد العاطي وعبد جبير .

وقد يكون هذا الكتاب هو مجموعة المقالات التي كان يكتبها الدكتور عبد الحميد  
 إبراهيم في الستينيات متابعاً لما كان ينشر في حينه . لكن صدوره في أواخر الثمانينيات  
 كان يستلزم إعادة نظر في الأحكام ، وفي النماذج ، وفي الكتاب .

وإذا كان الدكتور عبد الحميد إبراهيم قد ذكر أسماء عدد كبير ، واختار نموذجاً واحداً  
 لكل منهم ، وتوقف عند المضمون ؛ ولم يخرج عن دائرة الستينيات إلا بالرجوع ليوسف  
 الشاروني وإدوار الخراط ؛ فإن تلميذه الدكتور مراد عبدالرحمن مبروك في كتابه  
 ( الظواهر الفنية في القصة القصيرة المعاصرة في مصر ١٩٦٧ - ١٩٨٤ ) قد وقف عند  
 معظم الكتاب الذين أشار إليهم أستاذه : يحيى الطاهر عبدالله ، جمال الغيطاني ، جميل  
 عطية إبراهيم ، إبراهيم عبد العاطي ، إبراهيم أصلان ، أحمد هاشم الشريف ، محمد  
 حافظ رجب ، محمد إبراهيم مبروك ، زهير الشايب ، محمد البساطي . وابتعد عن دائرة  
 الستينيات - هو الآخر - بدراسة يوسف الشاروني وإدوار الخراط وفاروق خورشيد  
 ومحمد كمال محمد وعبد الوهاب داود وعبد الله الطوخى وأمين ريان وعبدالفتاح رزق  
 ومحمد أبو المعاطي أبو النجا .

غير أنه حصر بحثه في إطار محاولات التجديد من حيث تفتيت الحدث ، واللغة .  
 والتتابع الزمني والمكاني ، والرمز والحلم ؛ والدلالة الفنية لكل منها .



وليس ثمة مبرر موضوعي مقنع لتناول عدد كبير من الكتاب الذين لا ينتمون إلى هذه المرحلة . وإذا سلمنا بأنه وجد مظاهر للتجديد قبيل الستينيات ؛ فإننا لا نستطيع التسليم بهذا الإغفال المتعمد ليوسف إدريس الذي قدم أبرز كتاب القصة القصيرة في الستينيات ، وهياً لهم السعى من أجل التجديد الفني ، وساعدهم على النشر . ولا أحد ينكر أنه كان رائداً من الرواد الأول في منتصف الخمسينيات وحتى أواخر الستينيات ( النداهة - بيت من لحم - لغة الآي آي - اقتلها ) .

ويبدو الفصل التعسفي الجائر بين « الشكل » و « المضمون » في ثنايا الكتاب . كما تأتي بعض فصوله ضعيفة المستوى ، تحتاج إلى أناة وعمق حتى تتخذ شكلها العلمي الموضوعي السليم . ولابد من الإلمام بمراجع حديثة جداً في فنية القصة القصيرة . إن ما جاء خاصاً بالصورة الفنية ( ٩٠ : ١١٠ ) ، والمونتاج السينمائي ( ١٥٥ : ١٦٢ ) تناوله على عجل ، معتمداً على ما ورد في مقالات ومؤلفات عامة تفتقر إلى الموضوعية ، والمنهج العلمي . ولنا أن نتصور ما يمكن أن يكون عليه منهج دراسة تتناول الظواهر الفنية ، وهي تستند في الدرجة الأولى إلى كتاب الدكتور طه محمود طه ( القصة في الأدب الانجليزي ) الصادر ١٩٦٦ . وكتاب روبرت همفري ( تيار الوعي في الرواية الحديثة ) الذي ترجمه الدكتور محمود الربيعي .

ويمثل ما أغفل يوسف إدريس : فإنه لم يتناول من كتاب الستينيات عز الدين نجيب وبهاء طاهر وضياء الشرفاوي وعبدالحكيم قاسم ومحمد رومي . ولم يرد اسم صبرى موسى وسط تلك الكوكبة من كتاب الحلقة المفقودة الذين بدأوا في أوائل الخمسينيات مادام قد تعرض للملامح تجديدهم . وكأنه لم يجد في قصص بعض الكاتبات المصريات ملمحاً فنياً أو ظاهرة تقنية يمكن الإشارة إليها . وأظن أن الباحث يوافقني على أن محمد حافظ رجب اقتحم ميدان التجديد والتثوير في الأدوات والوسائل ، وواجه تقاليد فنية كانت ثابتة وراسخة ، دون الاستناد إلى عوامل غير فنية . وقد بدا دوره هامشياً ، وكأنه واحد من المجموع ، لا ريادة له ، ولا تجديد عنده ، حيث اكتفى بمناقشة صيغته المعروفة ، وباقتناص بعض السمات التي ذابت في خضم من حاكوه .

وثمة كتاب آخر يحمل عنوان ( الاتجاهات الواقعية في القصة المصرية القصيرة حتى عام ١٩٨٠ - دراسة في المضمون والبناء الفني ) للدكتور محمود الحسيني المرسى ؛ طبعته دار المعارف ١٩٨٤ . كان من المتوقع أن يقدم لنا الكتاب تطور هذا الفن في الستينيات والسبعينيات ؛ حتى يضيف جديداً إلى عشرات الكتب والدراسات التي تناولت تاريخ القصة القصيرة فيما قبل ذلك . لكننا نلاحظ أنه توقف عند ١٩٦١ . ولم يشر من قريب

أو من بعيد إلى الأجيال الجديدة ، والاتجاهات الحديثة ، والمؤثرات الاجتماعية والفنية التي أخذت تفعل فعلها في البناء ، والشكل ، والموضوع ، واللغة . ومن ثم فإنه كتاب لا يفيد الباحث عن صورة القصة القصيرة في الفترة التي ندرسها ١٩٦١ / ١٩٩١ .

وبالنسبة للظواهر السلبية الأخرى التي تغطي على هذا الكتاب ؛ فإننا قد تناولناها بالتفصيل في مجلة ( الهلال ) يناير ١٩٨٥ بعنوان ( رسائلنا الجامعية إلى أين ؟ ! ) وحققها باب ( أخبار الأدب ) يوم الأربعاء الموافق ١٦ من يناير ١٩٨٥ في صحيفة ( الأخبار ) . كما ضمها كتاب ( بحوث ودراسات أدبية ) الصادر في ١٩٨٧ .

وهناك كتابات متفرقة دارت حول القصة القصيرة التي نشرت في الستينيات ، ثم في السبعينيات . لكنها لم تصدر في كتب مستقلة ؛ تنتظمها وحدة موضوعية وفكرية . وكانت - في حينها - بمثابة المقالات المواكبة . ومع كونها - في الأغلب الأعم - كانت تحنح نحو اتجاه بعينه ، أو تتحاز لعدد محدود من الكتاب ؛ فإنها - من غير شك - ينبغي ألا تفصل عن حركة القصة القصيرة المصرية : إبداعاً ونقداً ، في الفترة بين ١٩٦١ - ١٩٩١ . فلا سيبل إلى إغفال مقالات رجاء النقاش وإبراهيم فتحى وعبدالفتاح الجمل وصبرى حافظ وغالى شكرى .



والشيء الذى تجتمع كل تلك الدراسات حوله ، هو أنها لم تعتمد على الصحافة وهى تتصدى لدراسة القصة القصيرة فى مصر . وهذا جانب ضعف وقصور فى معظم ما يكتب عن هذا الفن . إذ إن القصة القصيرة والصحافة صنوان . وقد ينشر كاتب بعض قصصه فى الصحف والمجلات دون أن تتاح له فرصة طبعها فى كتاب . والصحافة تساعد فى تفسير اتجاه الكاتب : اجتماعياً وفكرياً وفتحياً وسياسياً . ثم إنها تسهم فى تقديم صورة واقعية عن حركة الحياة فى المجتمع إبان نشر القصة ونقدها . وبعض الكتاب ينشرون قصصهم فى الصحافة ؛ لكنهم عند التفكير فى إصدار مجموعة لا يتحمسون لضمها إلى إنتاجهم ؛ لسبب أو لآخر . إلى غير ذلك مما حللناه فى كتابينا السابقين .

ومن ثم فإننا مازلنا عند رأينا فى أهمية الدور الذى تلعبه الصحافة ؛ مما يحتم ضرورة الاستناد إليها فى تتبع خطوات القصة القصيرة ، وتحديد اتجاهاتها ، وضبط حركتها . وإذا تأملنا ظروف الصحافة : يومية وأسبوعية وشهرية ، فإننا سوف نلاحظ أنها كانت تسمح بأن تجد القصة القصيرة الأرض الخصبة التى تنبت فيها وتزهر وتفتح . وبخاصة طوال الستينيات .

ولا يغيب عنا أن لجوء الكتاب الشباب إلى طبع قصصهم بطريقة « الماستر » أو فى



كتب رديئة الإخراج والورق ؛ قليلة العدد ، على نفقتهم الخاصة ؛ أو هروبههم للنشر في صحف ومجلات عربية ، جاء نتيجة ظروف سياسية فرضت على الصحافة طوال السبعينيات وأوائل الثمانينيات . مما جعل القصة القصيرة تنقلص ، وتضيق فرص النشر أمامها ، وتتوسل في التعبير عما تريد التعبير عنه بأدوات ووسائل فنية معقدة أو مسطحة أو غريبة .

ليس من شك في أن هذا الوضع يفرض ضرورة البحث عن القصة القصيرة المصرية في صحف ومجلات عربية أقبلت على نشرها بطرق متفاوتة ، وفي أوقات متباعدة ، تحدها المجلة أو الصحيفة ؛ وفقاً لسياستها . ومعروف أن موضوع القصة ، وبناءها الفني ، يخضعان خضوعاً سافراً لما قد تمليه إرادة المجلة ومصالحها الخاصة . وهذا بدوره يستتبع وعياً وذكاءً وثقافة عند دراسة هذه القصص التي كتبها مصريون ونشروها في الخارج . ويظفر الباحث بأمثلة كثيرة لذلك في مجلة ( الأقلام ) العراقية . فيها تقرأ لكل من : جمال الغيطاني وسعيد الكفراوي وضياء الشرقاوي ، وأحمد توفيق ، ومجيد طوبيا ، ومحمد الراوي ، ومحمد يوسف القعيد ، وخيري شلبي ، وسعيد سالم ، وسحر توفيق ، وعبد الوهاب الأسواني ، وعبد جبير ، ومحمد مستجاب ، وعبد الحكيم قاسم . ومحمد البساطي . ويحيى الطاهر عبدالله . ليس من بينهم واحد من جيل الأربعينيات أو الخمسينيات .

ومجلة ( الطليعة الأدبية ) التي عنيت بالقصص التي كتبها شباب الأدب آنذاك ، طالعنا على صفحاتها أسماء يوسف أبو رية ، رفقي بدوي ، محمد كشيح ، جابر النبي الخلو ، شمس الدين موسى ، إبراهيم فهمي ، سمير عبد ربه وغيرهم . وهناك مجلة ( الثقافة العربية ) التي كانت تصدر في ليبيا . ومن الأسماء التي تردت من خلال النص المنسورة فيها : أحمد الشيخ ، محمد مستجاب ، صبري العسكري ، أحمد حامد ، عبدالفتاح الجمل الذي كتب لها قصة ( الأفران ) العدد الثالث - السنة الرابعة - مارس ١٩٧٧ ، ومحمود عوض عبدالعال وقصته ( الوقوف في الشوارع ) العدد التاسع - السنة الثانية - سبتمبر ١٩٧٥ . بيد أن مجلة ( العربي ) احتفلت بالكتاب الذين كتبوا القصة القصيرة قبيل الستينيات مثل الدكتور شكري عياد وعباس أحمد وادوار الخراط .

وعندما كان رجاء النقاش رئيساً لتحرير مجلة ( الدوحة ) انجاز - على صفحاتها - لسباب كتاب القصة القصيرة ، استمرراً للدور الذي أداه في مصر قبل أن يعار إلى هناك . وسبق هذه الخطوة بإتاحة الفرصة لهم في صحيفة ( الراية ) القطرية . أما مجلة

( الفصل ) فإنها سمحت بنشر قصص قصار لكل من مجيد طويبا ورستم كيلاني وهدي جاد ونادية كامل ، وحسن محسب ، وعلى درويش ، وغبريال وهبة ، وأحمد الشيخ . ومجلة ( المعرفة ) السورية لم تبتعد عن مجال اهتمام الكتاب بالنشر فيها ؛ فرحبت بكتاب مثل ضياء الشرقاوى قاصاً وناقداً .

هذا يفرض المتابعة النقدية . ولا تكتمل دراسة علمية إلا بالسعى وراء إنتاج الكاتب هنا وهناك وهناك . كما أن الحكم على قصص الكاتب لا يصبح صادقا وموضوعياً إذا افتقد هذا الجانب . لا بد من معرفة حركة الصحافة بعامة ، والأدبية بخاصة ، قبيل البحث والتنقيب عن القصص القصيرة المنشورة فيها .

وفيما يتعلق بالصحافة المصرية بدءاً من ١٩٦١ ؛ فإنه لا يغيب دورها ثقافياً وأدبياً وقصصياً إلا على كسالى الباحثين ، أو أولئك الذين ينكرون على ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ كل فعل إيجابي ، وكل تخطيط ثقافي . فقد أصدرت الثورة عدداً كبيراً جداً من المجلات والصحف والدوريات : القصة - نادى القصة - المجلة - الكاتب - المساء - الجمهورية - الشعب - الطلبة - الثقافة - الرسالة - الشعر - المسرح - الفنون الشعبية - الفكر المعاصر - إبداع . وكانت قد أصدرت في الخمسينيات « التحرير » و « كتب للجميع » و « الهدف » و « الثورة » . وكان الحرص على أن يكون رؤساء تحرير معظم المجلات من المتخصصين .

ومن حيث الدراسة المتابعة المتأنية الموضوعية ، فيما يتصل بعلاقة القصة القصيرة بالصحافة في فترة بحثنا ، فإننا نلاحظ مايلي :

١ - بدأت مجلة ( القصة ) - العدد الأول صدر في يناير ١٩٦٤ - بالاحتفال بالكتاب الراسخين والرواد ، مثل محمود تيمور أول رئيس تحرير لها ، ومحمود البدوي وإبراهيم المصري ، ومحمد عبدالحليم عبدالله وأمين يوسف غراب وعبدالمحميد جودة السحار ويوسف جوهر وسهير القلماوى والدكتور محمد كامل حسين وجاذبية صدقي . لكنها - مع ذلك - التفتت لما يكتبه الشباب . ففي العدد الثاني - فبراير ١٩٦٤ - نشرت القصة الفائزة بالجائزة الأولى في مسابقة نادى القصة ، وهي لمحمد البساطي بعنوان ( الهروب ) صفحة ١٢٧ . وفي العدد الثالث - مارس ١٩٦٤ - نشرت لأحمد هاسم السريف قصة بعنوان ( الذباب لا يموت في الطين ) صفحة ١٣٥ ، وأشارت المجلة إلى أنه فاز بالجائزة الأولى لعام ١٩٦٣ . كما نشرت له قصة ( القمة ) في العدد العاشر - أكتوبر ١٩٦٤ . وكانت هي الأخرى قد فازت بإحدى جوائز المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية . بينما يأتي العدد التاسع - سبتمبر ١٩٦٤ .

ليقدم عددًا كبيرًا من ذوى الاتجاهات الجديدة ، ومن كانوا - آنذاك - فى بداية الطريق ، وفى مرحلة الشباب .

يؤكد ذلك تلك الكلمة التى كتبها محمود تيمور ، ثم ما سجله ثروت أباظة ، من حيث إن المجلة ترحب بالكتابات الشابة التى يبدعها الأدباء الجدد . وهو بالفعل ما أقدمت عليه المجلة بعد فترة . وكانت الجودة الفنية هى المعيار الوحيد الذى تنتقى فى ضوءه القصص التى تنشرها . يقول محمود تيمور فى افتتاحية العدد الثالث عشر ص ٦ : ( .. ولم يكن اجتهدنا أن نوفى للقارئ حقه من تقديم النماذج الطيبة الناضجة من القصص الموضوعية ، ليحول بيننا وبين تهميد السبيل للقصص الذين يتوثبون للنضج كما تتوثب أكمال الزهر للتفتح ، دون أن نمالئ الناشئين الذين لم تبلغ أعمالهم درجة التجربة المقبولة ، أو نشجع المتخلفين على القناعة بالتهافت والإسفاف ) . ثم يشهد للطلائع بقوله : ( فى الحق إن محاولات الطلائع فى ميدان القصة تتيح الفرصة لهم أن يعبروا عن استجاباتهم الخاصة لما يستقبلون من شئون الحياة الحاضرة ، ولما يشهدون من مشكلات المجتمع الحديث ، مما لا يتيسر لمن علت بهم السن ، وتراكمت عليهم تجارب العيش ، واختلفت أمام أعينهم آفاق النظر . فللنفوس الغضة حيوية ، وللوجدان المشبوب حرارة ، وللطاقات الجديدة نزوع ، وكل ذلك جدير أن يتمخض عن خلق فى جديد ، وما أحوجنا مع حكمة الشيوخ بما لها من أصالة ومانة وعمق ، إلى توهج الشبيبة بما لها من جدة وتطلع وانتفاض ) .

أقبل عدد لا بأس به من كتاب القصة القصيرة فى الستينيات على النشر فى هذه المجلة المتخصصة . وإن زعم بعضهم - الآن - غير ذلك ؛ بدعوى الاختلاف العقدي أو الفكرى أو السياسى أو الطبقي . وليس ثمة مبرر لادعاءات يفضحها الواقع والتاريخ والحقيقة . وكما قال عزالدين نجيب - وهو واحد من المجددين أبناء هذا الجيل - فى مجلة ( الطليعة ) العدد التاسع - سبتمبر ١٩٦٩ : إن مثل هذه المزاعم تتم على الورق فقط ؛ لكنهم يسمحون لأنفسهم - واقعياً - بالتقاط المزيد من اللقيعات : ( وقد لاحظت ظاهرة غريبة فى الحياة الأدبية والفنية ، وهى أن كل القديم سيئ فى نظر الجديد على صفحات الورق فقط ، أما على المكاتب والمقاهى فتنتطلق قصائد المديح وسط دخان السجائر المتبادلة . ويستمر الجديد فى تمثيلية كذب الطوب من تحت النوافذ طلباً للمزيد من اللقيعات ) .

ذلك أن الباحث يجد قصصاً لكل من : جمال الغيطانى وقاسم مسعد عليوه وإبراهيم أصلان وفتحى عبدالفتاح وعبدالرحمن أبو عوف وضياء الشرقاوى ويوسف أبو رية

وأحمد الخميسي وأحمد الشيخ ومحمد مستجاب وصلاح عبد السيد ومحمد جبريل وعشرات من الكتاب على امتداد تاريخها ورغم تعدد رؤساء تحريرها . وقصة محمد حافظ رجب ( الكرة ورأس الرجل ) التي تعتبر مناقضة تماماً لما كان سائداً ، نشرتها المجلة في العدد السابع - يوليو ١٩٦٤ . وقدم العدد الثامن عشر - يونيو ١٩٦٥ عدداً من قصص كتاب الجيل الجديد ؛ تولى نقدها وتحليلها عدد من النقاد ؛ يقف في مقدمتهم الدكتور محمد مندور والدكتور على الراعي والدكتور عبدالقادر القط والدكتور محمد غنيمي هلال .

وما إن تولى ثروت أباطة رئاسة تحريرها حتى حافظ على نفس المنهج ، وأعلن أن المجلة تفتح صدرها كي يتنفس كل الكتاب الجدد ، وهي لاتتخذ موقفاً من أحد ، وبخاصة المجددين الذين يكتبون ما لا يفهم أحياناً ، أو الذين يكتبون بالعامية . إذ إنهم يتحملون مسؤولية ما يكتبون . فلم يكن عدد الكتاب في كل عدد يقل عن خمسة عشر كاتباً . لا يمكن ضمهم في مدرسة واحدة ؛ لتنوع اتجاهاتهم . ومنهم من لم يواصلوا الكتابة بعد . ومنهم من لم يفكروا في إصدار مجموعة أو أكثر لتجميع ما كتبوه . ولم تكن المجلة - خدمة للقصة القصيرة - تقف عند حد الإبداع القصصي ؛ وإنما اهتمت بالنقد ، والترجمة ، والدراسات المقارنة ، والمكتبة القصصية التي تفيد القراء والكتاب معاً .

٢ - وقد واصلت مجلة ( نادى القصة ) مايو ١٩٧٠ السير في ذات الاتجاه ، وضمت هيئة تحريرها بعض الكتاب المبدعين في القصة القصيرة هم : ادوار الخراط وبهاء طاهر وزهير الشايب وسعد حامد وسليمان فياض وعبدالحكيم قاسم لكنها لم تصمد طويلاً .

٣ - ورغم أن مجلة ( المجلة ) قد تناوب على رئاسة تحريرها أربعة من أدبائنا ونقادنا الكبار ، هم د. حسين فوزي ثم د. على الراعي ، ويحيى حقي ، ود. عبدالقادر القط ؛ فإن القصة القصيرة لم تلق ما هي أهله من العناية والرعاية إلا في عهد يحيى حقي . اهتم بكتابتها الذين بدأوا الإبداع فيها بعد ١٩٦١ . وشغل بتقديمهم إلى القراء . وما أكثر المجموعات القصصية التي كتب مقدماتها . لذا فإننا لانعجب حين نقرأ قصصاً لمجيد طوبيا وجميل عطية إبراهيم وهاني الراهب وبهاء طاهر ومحمد حافظ رجب ويحيى الطاهر عبدالله وإبراهيم أصلان وعزالدين نجيب ووحيد حامد ومحمد روميش وعبد الوهاب الأسواني ونهاد شريف وأحمد الشيخ .

ومما يذكر أن المجلة أصدرت عدداً خاصاً يحمل عنوان « طلائع القصة القصيرة » وهو العدد ١١٦ في أغسطس ١٩٦٦ . ضم قصصاً قصيرة للشباب المجدد من كتابها ، الذين

أخذت ملامح أدبهم تظهر مع بداية الستينيات . ومنهم من لم يكن قد نشر قصصاً من قبل . وثمة ثلاث مجموعات قصصية صدرت بعدئذ ، تحمل كل منها عنوان القصة المنشورة لصاحبها في هذا العدد . هي : « بحيرة المساء » لإبراهيم أصلان ، و « الحديقة » لضياء الشرفاوي ، و « مخلوقات يراد الشئ المغلي » لمحمد حافظ رجب . ثم أصدرت المجلة عدداً آخر خاصاً بالقصة القصيرة في أغسطس ١٩٦٩ ، احتلت قصص الشباب المساحة الكبرى منه . وفي أغسطس ١٩٧٠ قدمت ملامح فن القصة القصيرة العربية .

٤ - ومع أوائل الستينيات ، وبالتحديد في ابريل ١٩٦٦ صدر العدد الأول من مجلة ( الكاتب ) ، وهي تعلن شعاراً لها بأنها « مجلة الثقافة الإنسانية » . ولما كانت تتبنى قضية الفكر الاشتراكي ، وتطبق مبادئ الاقتصاد الاشتراكي تحقيقاً للعدالة الاجتماعية ؛ فإنها في ميدان الأدب حرصت على أن تكون القصص التي تنشرها قصصاً واقعية اجتماعية . فأخذت تنشر ليحيى حقي وسعد مكاي وشكري عياد ويوسف إدريس ومحمود السعدني ولطفى الخولي وعباس الأسواني وأحمد حمروش وعبدالسميع الرسام ومحمد سالم وعبدالمنعم سليم وعبدالفتاح رزق .

وما إن تولى يوسف إدريس مسئولية الإشراف على باب القصة ، حتى أخذ يقدم لنا الكتاب الجدد ، من خلال قصصهم ؛ بكلمات تبين عن انحيازه لهم ، وتفاؤله بمستقبل مثمر ومؤثر في ميدان القصة القصيرة . وقد فعل ذلك مع بهاء طاهر ( الخطوبة ) وفتحي هاشم ( اليوم الموعود ) ويحيى الطاهر عبدالله ( محبوب الشمس ) . ثم تابعت قصص أبناء هذه المرحلة : محمد البساطي ، جمال الفيضاني ، جميل عطية إبراهيم ، أحمد هاشم الشريف ، حسن محسب ، ثم عزالدين نجيب وصلاح عبدالسيد . واختفت القصة القصيرة إبان الأزمة بين المجلة وبين الهيئة التي تصدرها في ١٩٧٤ . لكن تغير رئاسة التحرير التي أسندت إلى الشاعر صلاح عبدالصبور جعلته يخصص للقصة القصيرة ، والدراسات الأدبية ، والشعر ، والتقارير العالمية ، أبواباً مهمة . ولم تعد فرصة النشر موقوفة على كتاب اتجاه بعينه ، أو جيل بذاته ؛ وإنما رحبت المجلة بأولئك الذين ينشرون لأول مرة في السبعينيات ؛ إلى جانب من سبق لهم النشر وإصدار مجموعات قصصية . مثال ذلك : إسماعيل بهاء الدين ، عاطف فتحي ، حسن شلنده ، عصام محمد علي دراز ، سميح عباس ، محمد جلال محمد ، محمد طه عبد الباقي ، دويدار الطاهر ، عزت حلمي ، محمد متولى ، صالح الصياد ، عبدالتواب عوض الله ، محمد حجاج ، السيد الوكيل ( ١٩٧٤ - ١٩٧٨ ) .

٥ - لم تحظ القصة القصيرة بعناية في المجلة العريقة ( الهلال ) في ظل رئاسة على أمين هيئة تحريرها في أول يناير ١٩٦٢ . وظل الأمر كذلك على يد كامل زهيري الذي اهتم بالسياسة والاشتراكية والقومية . وبما يلفت النظر أن العدد الثاني عشر من السنة الثالثة والسبعين كان من الأعداد الممتازة ، وكانت المجلة قد دونت تحت عنوان « كلمات عاشت » كلمة لمحمود تيمور يقول فيها ص ٢ : ( أصبحت القصة سلطة ذات سيادة في الأدب العربي ) فإننا لا نجد القصة القصيرة المصرية .

ثم أولى الدكتور على الراعي القصة القصيرة جانباً من اهتمامه ، فنشر لجمال الغيطاني ونوال السعداوي ، وأعدت المجلة في أغسطس ١٩٦٩ عدداً خاصاً بالقصة القصيرة . وفي أول فبراير ١٩٧٠ أصدر رجاء النقاش عدداً عن نجيب محفوظ أتبعه في أول أغسطس من نفس العام بعدد آخر عن القصة القصيرة ، كان من بين كتابها عشرة من أصبحت لهم ملامحهم المميزة في هذه الفترة . واعتباراً من يناير ١٩٧٢ لم يعد للانتاج القصصي الجديد وجود في ظل إشراف الشاعر صالح جودت . مما دفع بعضهم إلى الاتجاه نحو ملحق صغير صدر بعنوان « الزهور » في يناير ١٩٧٣ . حيث كتب محمد يوسف القعيد وحمدي الكنيسي ومحمد مستجاب ومحمد جبريل وإبراهيم عبدالمجيد وعبد الوهاب الأسواني وزهير الشايب وحسن محسب وادريس على وعماد الدين عيسى ومحمد حسن الشرفاوي .

ولما كان الدكتور حسين مؤنس لا يعترف بمن جاء بعد طه حسين من الكتاب ، وخصوصاً أبناء الستينيات والسبعينيات ؛ فإننا لم نعثر على قصة قصيرة واحدة لأحدهم . وإنما يطالعا في كل عدد وجه واحد ، يكتب الافتتاحية ، والاستطلاع ، وما يتصل بروائع الفن الإسلامي ، والحضارة الأندلسية ، ومرآة الفكر العربي ، وناس وصور وحكايات . وإذا اضطرت المجلة لنشر قصة قصيرة ؛ فلا بأس من أن يكتبها هذا الواحد أيضاً . ولاننسى أن هذا كله قد حدث في السبعينيات ، التي دفعت الكتاب إلى أن ينشروا على نفقتهم الخاصة إن كانوا قادرين مادياً . أو أن يلجأوا إلى مجلات المهجر . الأهم أن القصة القصيرة كانت تحظى باهتمام حيناً ، ثم اضمحلال حيناً آخر ، وفقاً لسياسة رئيس التحرير ، ورؤيته ، وطموحه ، وإيمانه بكتابها المعاصرين من الشباب . وإن كنا نلاحظ أنه مع منتصف الثمانينيات أصبح ينظر إلى هذا الفن نظرة موضوعية ، تنتخب ، وتختار ، مع حرص واضح على دفع الجديد الجيد ، دون إغفال لرواد هذا الفن ، بإصدار الأعداد الخاصة بهم .

٦ - محصول القصة القصيرة في مجلة ( الطليعة ) التي صدر عددها الأول في يناير



١٩٦٥ قليل جداً . لم تظهر إلا في أغسطس ١٩٧٣ حين نشرت قصة لعبدالحميد حواس بعنوان ( ليلة عيد القيامة ) . وكان علينا أن ننتظر عاماً آخر حتى سبتمبر ١٩٧٤ لنقرأ قصة يحيى الطاهر عبدالله « عودة إلى الحقائق القديمة ، فهي مازال صالحة لإثارة الدهشة » . وفي سبتمبر ١٩٧٥ « فصل من رواية حكاية التاجر والنقاش » لمحمد البساطي . وفي يونيو ١٩٧٦ قصة لمحمود الورداني « الأشجار عند البحيرة » . وفي آخر العام نشرت قصة قصيرة لعبدالحكيم قاسم « الموت والحياة » ديسمبر ١٩٧٦ . بمعنى أنها تقدم قصة قصيرة واحدة أو قصتين اثنتين في العام كله . حتى كان عدد مارس ١٩٧٧ ، حيث نجد قصة لسحر توفيق ، ثم تتوارى القصة القصيرة ، وتختفى المجلة في وقت واحد .

٧ - وقد جعلت مجلة ( الثقافة ) - منذ أول أعدادها في أكتوبر ١٩٧٣ حتى أكتوبر ١٩٧٨ - للقصة القصيرة مساحة تائل تلك التي خصصتها مجلة ( الكاتب ) في عهد صلاح عبدالصبور في السبعينيات - فلا نظفر بأقل من عشر قصص في العدد الواحد . ٨ - وإذا كانت مجلة ( الثقافة ) القديمة قد أعيد إصدارها في ٢٣ يوليو ١٩٦٣ فإنها لم تحتفل قط بالقصة القصيرة . وكذلك الحال بالنسبة لمجلة ( الرسالة ) التي أعيد إصدارها في ٢٥ يوليو ١٩٦٣ . فهي الأخرى قلما تنشر القصة ذراً للرماد في العيون ، مرة في أكتوبر ١٩٦٤ وثانية في ديسمبر ١٩٦٤ وهكذا .

٩ - وتلعب صحيفة « المساء » دوراً مهماً في الفترة التي أعقبت صدورها حتى الآن . ونخص بالذكر ما قام به عبدالفتاح الجمل حين تحمل مسؤولية الإشراف على صفحة الأدب . اهتم بالقصة القصيرة إبداعاً ونقداً وترجمة . وأسهم إسهاماً مباشراً في تبنى كتابها الجدد طوال الستينيات ثم في السنوات الأولى من السبعينيات . وكان قد خطا هذه الخطوة عندما تعهد الملحق الأدبي لصحيفة ( الأخبار ) في سبتمبر ١٩٦٩ .

١٠ - وتسلط مجلة ( إبداع ) بدءاً من يناير ١٩٨٣ الضوء على القصص التي يكتبها أبناء الثمانينيات والسبعينيات . بالإضافة إلى ما يكتبه أبناء الستينيات . فإذا العدد الواحد يجمع هذه الكتابات معاً . وربما أضاف إليهم قصصاً كتبها أولئك الذين كانوا ينشرون في منتصف الخمسينيات . وأتاحت لكاتبات الثمانينيات أن يساهمن بإبداعهن بشكل واضح : اعتدال عثمان ، منى رجب ، منى حلمي ، سهام بيومي ، ابتهاج سالم ، ليلى الشربيني ، هناء فتحى ، هدى يونس ، سميرة سعد ، منار حسن فتح الباب ، نعمات البحيري . ومن ناحية أخرى فإن المجلة في عددها الصادر في أغسطس ١٩٨٨ تلت قصصاً من كتاب في المنصورة ، ودمياط ، والاسماعيلية ، وطنطا ، والجيزة ،

فنشرتها جميعاً ، تشجيعاً لمن يكتبون حيث يقيمون بعيداً عن العاصمة .  
 ١١ - وهنا تلزم الإشارة إلى المجلات التي صدرت في الأقاليم ، ولم يكن يشغلها إلا فن القصة القصيرة ؛ في محاولة لاقتحام أزمة النشر ، والتعبير عن هموم بيئية مشتركة ، وعن حتمية إثبات وجودهم وتأثيرهم . ومع كون بعضها لم يصمد طويلاً ؛ فإنها - جميعاً - ساعدت في نمو وتطور وازدهار القصة القصيرة في كل الأنحاء . وهي تفرض على الدارس أو الناقد ، تحليلها وفحصها ، وتحديد اتجاهاتها ، ومدى تأثيرها فيها حولها ، أو تأثيرها بما يكتب وينشر في العاصمة .

كانت هناك « الكلمة الجديدة » في السويس . و « فاروس » بالاسكندرية . و « أقلام » في سوهاج . و « الزهور » في القليوبية و « الشرنقة » في الغربية . و « رواد » في دمياط . و « نهار » في الدقهلية . و « خطوة » في القاهرة . و « نادى القصة » في الاسكندرية أيضاً . و « إشراقة » في كفر الشيخ . و « البحر » في الفردقة . و « فيروز » في العريش . و « الرافعي » في طنطا . و « بداية » في المنيا . و « ضفاف » في كفر الزيات . و « عروس الشمال » في دمياط . كما كانت « سنابل » و « آفاق » و « الشارع » و « أدب المستقبل » و « التمام » وغيرها وغيرها . لون آخر من النشر أقيمت عليه الهيئة المصرية العامة للكتاب أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات ؛ عندما أصدرت سلسلة « كتابات جديدة » دفعاً لما يكتبه ذوو التجارب الحديثة . ومعظمهم يشغل الساحة الأدبية الآن ، وقد مضى على ممارستهم الكتابة القصصية أكثر من ربع قرن . وتواصل هيئة الكتاب إصدار بعض هذه الدوريات في « قصص عربية » و « إشراقات أدبية » . وتنحو نفس المنحى الهيئة العامة لقصور الثقافة « أصوات أدبية » . أضف إلى ذلك صحف « الجمهورية » و « الأخبار » و « الأهرام » وغيرها .

هذه الأمثلة تجعل الباحثين والدارسين ملزمين بالاعتماد على الصحف والمجلات أولاً وقبل كل شيء . لمعرفة الخطوات ، ولتحديد الأصوات ، ودراسة الاتجاهات ، والإحاطة بالظروف والملايسات ، الخاصة بالفن والعامة المتعلقة بالمجتمع . بعيداً عما يثار من مسائل هامشية قد لا تدخل في باب النقد . وقد تبين أن القصة القصيرة في مصر كانت تتأثر بالسياسة العامة للمجلة أو الصحيفة ، وبرأى رئيس التحرير على نحو خاص ، ونظرته إلى فكر الكتاب أو موقعهم بالنسبة للمشاهير مرة والجماهير القارئة أخرى .  
 إن معظم ما أشرنا إليه قد جاء من قبيل ما أصدرته الدولة . فإن ذلك - في رأينا - من مسؤولياتها الأساسية . أمّا ما قام بإصداره الأفراد بمجتمعين أو منفردين ؛ فإنه بالغاً ما

بلغ لم يتخذ سمة الاستمرار ، ولم يصل تأثيره إلا إلى عدد محدود جداً . وفوق ذلك كله فإن الفترة التي ازدهرت فيها تلك الدوريات من قبل الدولة ، تزايد عدد الانتاج المطبوع من المجموعات القصصية . وثوافد عدد كبير من كتاب القصة القصيرة . وأقبل الجمهور القارئ عليها . وسعت الصحف من أجل نشرها . وتنوع محصولها الفني . ووجدت نقاداً متخصصين فيها . مما يدعو إلى رفض أية دعاوى تحاول النيل من الفترة بقصد رفض كل ما يتصل بسنوات حكم الرئيس جمال عبدالناصر . ومع أهمية هذا المصدر الرئيسي - الصحافة - فإن الدراسات التي تعرضت للقصة القصيرة المصرية قد أغفلته .



ونحن في هذه الدراسة سوف نتبع ما التزمنا به في الجزئين الأول والثاني : من حيث المنهج ، وإن كنا نعطي « للشكل » نفس العناية التي نوليها للمضمون . إنطلاقاً من أن القصة القصيرة شكل ومضمون في وقت واحد . ولا يكن الفصل بينهما في العمل الفني . وهذه القضية لم تعد مجالاً للحوار والجدل . وقد أبدينا رأينا التفصيلي وناقشناها في كتاب ( في الرومانسية والواقعية ) . معنى هذا أننا - هنا - سوف نجعل « النص » هو المنطلق وهو الأساس في الحكم والتمييز . دون إغراق في التعقيد والإلغاز . وبلا هاث محموم وراء الأرقام والإحصاءات والمصطلحات الأجنبية . ومن غير تسليم بضرورة تطبيق نظريات موضوع لأدب ومجتمع غربيين على أدب القصة القصيرة في مصر . « النص » هو دليلنا إلى معرفة البناء الفني وعناصره وأبعاده . وهو سبيلنا إلى الكشف عن رؤية الكاتب ، وموقعه من الكتابة القصصية السابقة والمعاصرة . وموقفه من قضايا مجتمعه .

قد نقف عند آحاد من الكتاب ممن نعتبر قصصهم القصيرة ذات تفرد في الشكل والمضمون . لأنه لا يمكن لنا - عملياً - تتبع كل كاتب . نظراً لكثرة عددهم . ولغزارة الإنتاج . كما أن مجموعات منهم كانوا يسيرون في اتجاه واحد في الموضوع ، وفي زاوية الرؤية ، وفي طريقة المعالجة . وهنا تكون دراسة الجماعة واجبة . فهي أقرب إلى طبيعة ما أنتج . وأهدى إلى معرفة الملامح المشتركة . مادامت السمات الفنية الخاصة بكل لا تشكل تفرداً وتميزاً .

بعدئذ تصبح تساؤلات كثيرة بلا معنى . وربما تكشف عن قصور فهم ، وعن مراوغة مقصودة . كأن يسأل أحدهم : لماذا لم تسر إلى هذا الكاتب وكانت له قصص كثيرة ؟ وفلان عاش المرحلة وما قبلها فلم يكن ثمة وقوف عنده ؟ الكل أجمع على زيادة فلان

وأنت لم تفكر في الكتابة عنه ؟ فلان يملأ الحياة الأدبية صياحاً وإعلاناً لكنك لا تعترف به ولا وجود له عندك ؟! مثل هذه التساؤلات لا معنى لها ، مادمننا نعتد « الانتخاب » و « الاختيار » ، ومادام هدفنا ليس تقديم عمل بيبليوجرافي يحصى عدد القصص والمجموعات ، ويحصر عدد الكتاب .

وليس منطقياً أن نطالب ناقداً واحداً ، أو باحثاً واحداً ، بعمل كل شيء ، وبدراسة كل كاتب ، والإشارة إلى كل قصة أو كل مجموعة قصصية ؛ وبالإجابة عن كل سؤال ؛ ثم الحكم على كل من كتبوا في هذا الفن . أين من يزعمون أنهم نقاد عاصروا هؤلاء الكتاب ، وعرفوا أساليبهم ، وهاجوا وماجوا دفاعاً عن هذا وإعلاناً عن ذاك ؟ ولا تحلو لهم الكتابة الموضوعية ؛ وإنما تستهويهم الأحكام الجاهزة ، والنعوت غير العلمية يطلقونها في المقاهي والندوات والإذاعة والتلفزيون . حسبنا أننا نستهدف تقديم حركة القصة القصيرة المصرية من خلال بعض كتابها الذين لم يكتب عنهم من قبل . أو الذين أسهموا - فعلاً وعملاً لا دعاية وإعلاناً - في تطور هذا الفن . إذ إنهم أحق بالدراسة ممن تناولتهم من قبل أو ممن تناولتهم مقالات ودراسات سابقة .

ولن نتحدثنا بطبيعة الحال تلك الكتابات الصاخبة التي صاحبت أفراداً معينين ، بعيد نشر هذه القصة أو تلك ؛ مع تجاهلها لقصص كتاب آخرين في ذات الفترة ، ومن نفس الجيل ، وربما يتجهون الاتجاه عينه .

فقد تثبت الدراسات النقدية الجادة زيف تلك الكتابات ؛ لأن مشوار القصة القصيرة قد تخلف عن مواصلة السير فيه أولئك الذين هللت لهم تلك المقالات . ورغم ذلك فإنني لم أفلت مقالاً أو مؤلفاً أو دراسة في القصة القصيرة إلا واقتنصته للاطلاع عليه . وكانت علاقتي بمثل تلك الكتابات علاقة استفادة وتلق دون استعلاء . وإن صدر بعضها عن متصورون أنا لن نلتفت إليهم بشكل أو بآخر . لأن بعض رجال الجامعة من الأكاديميين ينظرون إلى ما يكتب خارج أسوار الجامعة نظرة اقتحام غير مشروع أو تطفل مصنوع ، حتى وإن كانت قيمة تلك الكتابات وفائدتها أعظم بكثير مما تفرزه بعض الرسائل الجامعية .

وإذا كنا قد أخذنا على معظم الدراسات التي تناولت هذا الفن منذ بداية التأريخ له ؛ أنها لم تلتفت إلى دور الصحافة اليومية والأدبية : أسبوعية وشهرية ودورية ؛ فإننا لن نحيد عن منهجنا في كتابنا اللذين أشرنا إليهما في البداية ؛ من حيث إن القصة القصيرة تجد أرضها الخصبة ، ومهادها الطبيعي ، في حضن الصحافة ، وأن العلاقة بينها علاقة تلازم ووجوب .



## تمهيد

### القصة القصيرة المصرية في الستينيات

ظلمت فترة الستينيات طويلاً . فما إن يبدأ الحديث عنها ، حتى يتصدى لها من ينطلقون في الحكم عليها من وجهة نظر سياسية معينة . أو ممن كانوا قد حددوا مواقفهم المسبقة من هذه الفترة المهمة في تاريخنا المصرى المعاصر . وبخاصة مما احتفلت به من قرارات وقوانين وإجراءات اقتصادية واجتماعية وسياسية وتنظيمية . أثرت في البنية الطبقية ، والعلاقات الاجتماعية ، وفي تنظيم العمل ، وعلاقات الإنتاج . وهم يستهدفون إلغاء هذه الفترة من تاريخنا إلغاءً تاماً .

لكننا ننظر إليها من خلال ما قدمته فكرياً وأدبياً وفنياً ونقدياً . وفي ضوء النتاج الأدبي والمحصل الثقافي الذى ظهر إبانها . ونظرة فاحصة في اتجاهات الكتاب ، وفي مضمون ما قدموه ، وفي عدد المنتجين ثقافياً ، وحجم ما قدم ، سوف تؤكد وجود مانعاً به : في الرواية ، والقصة القصيرة ، والمسرح ، والسينما ، والتليفزيون ، والفنون التشكيلية والشعبية ، والصحافة ، والنقد الأدبي . بل إن عدداً ممن يتصدرون حياتنا الأدبية والفنية - الآن - نشأ معظمهم في حضن الستينيات ؛ وتأثر بالمناخ الذى كان سائداً ، وبما أحاط به من ظروف وملابسات .

ونأ كانت القصة القصيرة هى نبض الواقع ؛ وهى التعبير الآنى عن حركته ؛ فإنها كانت لوناً من ألوان الإبداع الأدبي الذى شهد تطوراً ملحوظاً طوال فترة الستينيات . بل إننا نزعم أن هذه الفترة تشبه تماماً تلك التى مرت بها القصة القصيرة المصرية بدءاً من ١٩٢٥ ؛ حين شاعت مبادئ المدرسة الحديثة ؛ وغلبت القصة القصيرة على الإنتاج الأدبي ، وأقبلت الصحافة على نشرها ؛ واهتدى إليها كبار الكتاب الذين لم يكونوا ينظرون إليها بعين التقدير .

ونحن نعتقد أن دراسة ما كتب من قصص قصار طوال الستينيات قد أصبحت ضرورة لازمة بعد مرور أكثر من ثلاثين عاماً على كتابتها . وبعد استمرار بعض كتابها في الإبداع القصصي ؛ وبعد أن أصبحوا رواداً لهم اتجاهاتهم ومناهجهم الفكرية والفنية . ولم يكن ذلك سهلاً عندما بدأوا يكتبون لأول مرة .



لذا فإن دراسة قصصهم القصيرة ينبغي ألا تقف عند حد الذي نشره في الستينيات وحدها . بل يلزم أن تمتد لتشمل ما نشر لهم من قصص في السبعينيات والثمانينيات أيضا . لأن قصص بعضهم لم تجمع إلا في العقود المتأخرة . وقد يدل هذا من بعض الوجوه على أن ما نشر بعد الستينيات يعد امتداداً لدور هؤلاء الكتاب . كذلك فإننا لا نستطيع تميز الكاتب الواحد ، أو دراسته بشكل منجم . إذ إن رؤيته واحدة ، وثقافته تعود به إلى أول عهده بالكتابة . بمعنى بلورة الرؤية ، والثقافة ، والمنهاج ، والفكر فيما كتبه يعتبر كلا واحداً ؛ لا يمكن فصل بعضه عن بعض . ولا يزعم أحد أن ما يكتبه لم تعد له صلة برويتهم الأولى . اللهم إلا إذا أثبت « النص » القصصى انحرافاً ملحوظاً ؛ نتيجة تغيير في المنحى الفكرى أو فى الأدوات المتوسل بها . وهذا يفرض موقفاً نقدياً خاصاً .

واللافت للنظر أننا ونحن بصدد حركة واعية صاعدة مؤثرة لفن القصة القصيرة ، وفي ظل ازدهارها الكيفى ، وتنوع أساليب كتابتها ؛ نفاجأ بأقوال غير مدروسة تحاول تقليص دورها ، وطمس معالمها ، وإلغاء قدرتها الفنية على تصوير حركة المجتمع ؛ بل والتمس أسباب غير حقيقية لذلك ؛ يفضحها الواقع الأدبى والصحفى والتطبيقات . فقد كتب الدكتور أحمد كمال زكى فى مجلة ( الفكر المعاصر ) العدد ٢٨ - يونيو ١٩٦٧ : ( إن القصة القصيرة لم تعد قادرة على مواجهة الفنون الأخرى - ولا أقول الشعر الذى هزت عرشه يوماً - مع أنها بطبيعة تكوينها تقوم بسهولة بدور خطير فى التعبير عن طموح الفرد وصراعه وضياعه لاسيما فى هذا العصر الذرى الذى يوشك الفضاء أن يخضع له . وكان عجيباً حقاً أن تطرد الصحافة القصة مع أنها هى خالقتها منذ البدء على أساس أن حجمها الذى قد يستغرق صفحة أو نصف صفحة وموضوعها الذى يتفق عادة مع أحداث الصحيفة - وقوامه الإنسان العادى بمشكلاته اليومية - يتفقان وطبيعة الصحافة إلى حد يفرض علاقة لا يمكن أن تنفصم . إن هذا فى حد ذاته يعمل على أن يتدهور فن القصة ؛ فما بالنا إذا رأينا المجلات الأدبية بدورها تحذو الحذو نفسه فلا تجعل للقصة القصيرة الحيز الذى يتسع لرسالتها الرفيعة ) . ص ٥٦ .

... لا يستلزم هذا الكلام المرسل كبير عناء فى دحضه . فهو يدل على أن كاتبه لم يتابع ، ولم يعايش ما أقحم نفسه فى إطلاق الأحكام عليه ؛ مما قد يكشف عن أنه لا علاقة له بحركة القصة القصيرة فى الستينيات ، إبداعاً ونقداً . بل إنه أسرف فى اتهام الصحافة بأنها اتخذت موقف الطارد للقصة القصيرة . وبأن المجلات الأدبية قد التزمت نفس الموقف . وهذه جميعاً لا يمكن تصورها فى ذات العام ١٩٦٧ الذى يقف عنده كثير

من النقاد والدارسين ؛ من حيث إنهم يعتبرونه مرحلة مهمة في تطور فن القصة القصيرة في مصر . وقد سبق لنا أن حددنا دور الصحافة بعامة ، والمجلات الأدبية بخاصة ، فيما يتصل بنمو حركة القصة القصيرة ، وتنوع اتجاهاتها . والمتابع لما كانت تنشره الصحافة اليومية والأسبوعية ، والمجلات الأدبية ، من قصص قصار ، في تلك الفترة - سوف يخرج بنتائج مخالفة لما يقول به الدكتور أحمد كمال زكى . لأن الواقع الفعلي يشهد بأنه لم يتحرر الدقة والصدق والأمانة .

وشهادات الذين عاصروا حركة القصة القصيرة ، وتتبعوا خطواتها ؛ تؤكد أن الأدب العربي الحديث في مصر ، قد عرف إبان الستينيات ظاهرة فنية لا سبيل إلى تصنيفها إلا في إطارها التاريخي ، الذى يضيف إليها بعداً مهماً ، هو ارتباطها العميق بكثير من سمات هذا العقد . كما أن الظاهرة بدورها تضيف إلى مرحلتها الزمنية بعضاً من خصائصها في الفكر والتعبير . تتمثل هذه الظاهرة في التجديد الذى أحدثه كتاب القصة القصيرة ؛ أو فيما يمكن تسميته بالقصة القصيرة الجديدة . يقول غالى شكرى في مقال له بعنوان « البصمة الأخيرة في أدب الستينيات » المنشور بمجلة ( الطليعة ) يناير ١٩٧٠ : .. وإذا كانت المعركة الأساسية التى خاضها « الجديد » مع « القديم » طيلة الخمسينات هى معركة « الشعر » فإن المعركة الأساسية للستينيات هى معركة القصة القصيرة ( ص ٨٣ . إذ بزغت براعم جديدة لا تثور على إحسان عبدالقدوس ومحمد عبدالحليم عبدالله ومحمود كامل ويوسف السباعى ويوسف جوهر ومحمود تيمور فحسب ، بل إنها تتمرد على الموجة الواقعية التالية ؛ وهى التى تأثرت بأعمال جوركى وتشيفوف ودستوفسكى وغيرهم .

ويذهب غالى شكرى إلى أن عام ١٩٦٩ كان خير شاهد على أصالة الموجة الجديدة فى القصة القصيرة المصرية . ويستشهد على ذلك بالمجموعات القصصية التى صدرت لبعض الكتاب والأعداد الخاصة التى أصدرتها بعض المجلات . مما يؤكد أن القصة القصيرة أصبحت مدار الاهتمام الواسع بين الأدباء الشباب ؛ وأنها بمختلف اتجاهاتها المتصارعة فكراً وفناً أضحت الوجه الرئيسى لأدب ١٩٦٩ .

تذهب الدكتورة سيزا قاسم نفس المذهب فى مقال لها عن « المفارقة فى القصص العربى » - مجلة ( فصول ) م - ع - يناير ، فبراير ، مارس ١٩٨٢ حيث تقول : ( يمثل كتاب الستينيات تياراً جديداً فى تطور الأدب العربى المعاصر ، له خصائصه المتفردة ) ثم تضيف : ( ونعتقد أن التحول الذى طرأ على الأدب بعامة فى بداية الستينيات قد تأكد بعد هزيمة ١٩٦٧ وتفاقم بعد ذلك ، وأن العنصر المهيمن على أعمال

أدباء الستينيات هو انفارقة ، فالمنفارقة تمثل المبدأ التنظيمي الذي يحكم بنيات هذه الأعمال ( ص ١٤٣ .

هناك - إذن - غير ناقد يربط الثورة الفنية التي شهدتها القصة القصيرة : شكلاً ومضموناً ولغة ؛ بهزيمة ٥ يونيو ١٩٦٧ . لدرجة أنه قد أصبح من الشائع الذي يسرى في معظم الكتابات أن هذا التاريخ يعتبر حداً فاصلاً - في ميدان القصة القصيرة - بين مرحلتين فنييتين . تمثل اثنتان تاريخاً جديداً ، وتقدم فناً جديداً يختلف عما كان سائداً قبل ٥ يونيو ١٩٦٧ . ثم يلتزمون لذلك أسباباً مما حدث على المستوى العالمي في ١٩٦٨ : من احتجاج وتمرد وسخط وثورة ، بقيادة الطلاب في بون ، وباريس ، ولندن ، ونيويورك ، وطوكيو ومديريد ، والبرازيل ، وأمريكا ؛ حيث طالبوا بمطالب طلابية محددة سرعان ما تحولت إلى هز أسس النظام الاجتماعي والسياسي ؛ مما هدد بتقويض بعض النظم ، أو جرّ البلد الذي يهب فيه الإعصار الشبابي الطلابي إلى حافة الحرب الأهلية . فقد كان كثير من الشباب يشكون من التناقض بين ما يقال من أساطير . وبين الواقع الذي يحسون فيه بخيبة أمل ومرارة . وكان الشباب قد استمدوا إيديولوجيتهم من كتابات الفيلسوف الأمريكي الألماني الأصل ، هريوت ماركوس ، الذي اسنلهمت حركة الطلاب في ألمانيا وفرنسا بوجه خاص أفكارها الموجهة منه .

ولما كان الشباب في مصر في فبراير ١٩٦٨ قد تأثروا بحركات الشباب عالمياً ، وطالبوا بمحاسبة كبار المسؤولين عن النكسة ، ونادوا بوزارة مدنية ، وبما أسفر - بعدئذ - عن بيان ٣٠ مارس ؛ فإن أحداً لم يشر إلى ذلك ؛ وإنما ظل التركيز على الهزيمة ، التي أفقدت الكتاب ثقفتهم فيما كان يقال . ومن ثم جاء تمردهم على الشكل التقليدي للقصة القصيرة . وكأنه لو لم تكن النكسة ما كان التجديد ، أو الثورة الفنية . ونحن نعتقد أن صححات التجديد ، وتجاربته الفنية في القصة القصيرة ؛ لا يمكن ربطها - فقط - بما حدث في يونيو ١٩٦٧ ؛ باعتباره القشة التي قصمت ظهر البعير . كما أن الأساء التي تذكر في هذا الصدد لا تمثل الحقيقة بأى حال من الأحوال . إن ملامح التجديد بدأت تظهر مع بداية التحول الاجتماعي والاقتصادي في يوليو ١٩٦١ . وإذا كانت القصة القصيرة - فيما قبل - قد صورت المجتمع المصري ، والتغير الذي أصاب العلاقات الاجتماعية ، والقيم الأخلاقية ، بوسائل متباينة ؛ شارك فيها كذب لم يؤمنوا بالثورة ، ولم يعتنقوا أفكارها ، وإنما اتخذوا منها موقفاً مضاداً ؛ فإنه بدءاً من ١٩٦١ أخذت القصة القصيرة تلمس أشكالاً ومضامين جد مختلفة . وطفقت ملامح الثورة الفنية الجديدة تكشف عن نفسها لدى عدد من الكتاب الذين نشروا قصصهم اعتباراً من

١٩٦٤ . مما يمكن معه القول بأنه إذا كانت محاولات التجديد قد اتخذت بعداً فردياً بين لحظة وأخرى اعتباراً من ١٩٦١ ؛ فإنها ضمت عدداً من الكتاب شكلوا تياراً في ١٩٦٤ . اتخذوا من ضرورة التغيير الفني في الشكل والمضمون منطلقاً وهدفاً في كتاباتهم القصصية .

ولعل هذا هو الذي ميز قصصهم القصيرة منذ اللحظة الأولى التي طالعوا فيها الجمهور القارئ ، وزملاءهم من الكتاب ، وفاجأوا نقاد هذا الفن من المتخصصين . حتى كانت هزيمة يونيو ١٩٦٧ وما أشيع من أنها أحدثت تغييراً جذرياً في النفس ، والفكر ، والفن ، والأدب ؛ مما حدا بمن لا يعرفون أصول التجديد ، ومبرراته ، وأشكاله ؛ أن ينتحلوه ، وأن يختلقوا السير في ركابه ، دون أن يتسلحوا بأسلحته الموضوعية والفكرية والفنية . ومنهم من وجد ضجيجاً يمجّد ويسبح بما يفعل ، وصباحاً يعلن ريادته للاتجاه الثوري المتمرد ، دون وجه حق موضوعي أو تاريخي أو فني .

في حين أن الذين مارسوا التجديد - بالفعل لا بالقوة - لم يجدوا - آنذاك - من يساندتهم ، أو يبارك خطواتهم ، أو ينير لهم طريق المستقبل . مادامت النكسة قد أضحت مظلة يحتوى بها كل خلو من الموهبة والابتكار . بل إن ممن كانوا يكتبون القصة القصيرة قبل النكسة من راحوا يزعمون لأنفسهم أو لقرائهم ، أو يزعم لهم نقادهم الذين تخصصوا في الدعاية لهم ؛ أن كتاباتهم قد استجابت لدواعي المرحلة ؛ فعبرت عن إنسان ما بعد الهزيمة ؛ مما استلزم تطوراً في الأدوات الفنية . إلى غير ذلك مما لا يتفق والنصوص القصصية التي بين أيدينا .

ولا يخفى أن بعضاً ممن أقدموا على كتابة القصة القصيرة في مسار التجديد ، كانوا هم الذين يبررون محاولاتهم وتجاربهم . بمعنى أنهم كانوا يدافعون عما أقبلوا عليه ، وهو ما يدل على أنهم كانوا يستندون إلى رؤية فنية واعية ، وثقافة اجتماعية واقتصادية وسياسية ؛ جعلتهم يعيشون واقعهم ويدركون حاجاته ، ويفهمون تناقضاته . وبخاصة أن أغلبهم ينتمون إلى جذور اجتماعية ، وإلى طبقات مطحونة ، تنتسب إلى العمال أو الفلاحين . لم يجدوا في أصولهم ما يدعم مواقفهم أو ما يمتسكون به . كما لم يجدوا في الثورة ما يؤهلهم كي يصبحوا في المستوى الاقتصادي والاجتماعي الذي يحملون به . ولم يلحظوا فيما يقدم أدبياً وفنياً « صدقاً » يفرهم بتقليده ومحاكاته . ولسوا في القصص التي تتناول المطحونين سذاجة ، وسطحية ، وشعارات لا أول لها ولا آخر . فأخذوا يتمرّدون أو يجرّبون التمرد والثورة - في القصة القصيرة - لأنهم لا يملكون ما يساعدهم على

التمرد والثورة خارج الفن . ومن ثم جاءت قصصهم القصيرة مختلفة عما كان يصدر عن أبناء جلدتهم ؛ وعن الأجيال السابقة عليهم في آنٍ معاً .

ويلاحظ أن من كتاب القصة القصيرة في الستينيات ، من ينتمون إلى ذات الطبقة الاجتماعية المطحونة اقتصادياً ونفسياً . أعلنوا إيمانهم بالثورة . واعتناقهم مبادئها وشعاراتها . وهللوا - ظاهرياً - لعدالتها الاجتماعية . لكنهم وجدوا أنهم لم يفيدوا - مادياً - بشكل مباشر وشخصي . فالتمسوا لأنفسهم وسائل وأساليب قد يفيدون منها ذاتياً . أخذوا يقلدون كتابات بعض ذوى الانتماءات القديمة . ويعلنون إيمانهم بقدرة هؤلاء على الاستمرار والبقاء والتأثير . وإن كانوا يقفون ضد الثورة ومبادئها . وهكذا اصطنعوا التناقض الذى مازالوا يعيشون فيه ؛ وينعكس في كتاباتهم القصصية . فهى صدى لكتابات الآخرين : قدماء ومحدثين . كلاسيين وواقعيين . رومانسيين وتجريديين . تلهت مرة وراء الواقعية الساذجة بدعوى الدفاع عن الفقراء . وتحاكى مرة الواقعية الاشتراكية تحت وهم مسايرة المطلوب سياسياً ونقدياً . وثالثة تدعو إلى الأخلاق الحميدة الرشيدة مغازلة لأصحاب النفوذ القديم . ورابعة تستعين بالفانتازيا والحلم تحت تعار الرمز الناقد الرافض . وخامسة تقع في أسر الخطائية والمباشرة .

على هذا النحو ضاعت ملاحظهم الذاتية ، وذابت شخصيتهم الأدبية ، وتبعثرت هنا وهناك ؛ فلم تصمد أمام التجارب الجادة ، ولم تلفت نظر أى مدرسة نقدية . رغم أن قصصهم نشرت قبل وأثناء وبعد النكسة . وهذا يعنى أنه لا الشعارات الزاعقة ، ولا الطبقة الفقيرة ، ولا المرحلة ، ولا المحاكاة ، ولا اللهات المحموم وراء منطق السائة ، ولا نقل صفحات كاملة من روايات روسية شهيرة ؛ يمكن أن تشكل تياراً متميزاً في القصة القصيرة . ففي دائرة بحثنا نجد - مثلاً - أن الكاتب حمدى أبو الشيخ نشر قصة « الكابوس » في مجلة ( المجلة ) نوفمبر ١٩٦٢ . ثم تابع النشر فيها - مايو ١٩٦٤ قصة « الطريق إلى أثينا » . وأصدر مجموعة قصصية حرص كاتبنا الكبير يحيى حقى على كتابة مقدمة لها . لكنه لم يلفت النظر إليه من الناحية الفنية . واستكان إلى كلمات التشجيع التى أطلقت دون أن تكون له قسما مميّزة . وبلا استمرار جاد في حقل الإبداع القصصى . كذلك فإن أدينا الكبير يحيى حقى قدّم مجموعة قصصية بعنوان « معنى الابتسامة » لعبد المنعم شلبي ؛ لكنه لم يثبت أصالة في هذا الفن ، ولم يقدم جديداً ؛ وإن كانت قد صدرت له مجموعة ثانية بعنوان « الخط المائل » والاثنتان غير مؤرختين .

ومنذ الأعداد الأولى لمجلة ( القصة ) وهى تقدم قصصاً قصيرة لأساء لم يواصل



أصحابها الكتابة : أحمد عبد الحميد ( مارس ١٩٦٤ ) ، كمال جمعة ( مايو ١٩٦٤ ) ،  
على حسين خلف ( يونيو ١٩٦٤ ) رضا النياوى وأحمد عثمان بهلول ( يوليو ١٩٦٤ ) ،  
حسين كبة ( سبتمبر ١٩٦٤ ) ، رجاء الدرينى ( أكتوبر ١٩٦٤ ) ، محمد خربك  
( أغسطس ١٩٦٤ ) . وفى مجلة ( المجلة ) كذلك : اسماعيل البنهاوى ( سبتمبر  
١٩٦٣ ) ، دانيال عبد الله رزق ( ابريل ١٩٦٦ ) ، سميح عباس ( ديسمبر ١٩٦٦ )  
وقد عقب على قصته يحيى حقى ، وكانت بعنوان ( الكتل السوداء ) العدد ١٢٠  
ص ١٠٣ . وهناك من أصدروا مجموعات قصصية فى هذا العقد دون أن يكون لهم تأثير  
أو استمرار . مثال ذلك : أحمد لطفى ( الصبر طيب ) ١٩٦٢ ، مواهب صدقى ربيع  
( الزجاجة الفارغة ) ١٩٦٤ ، مصطفى أبو النصر ( واحدة تكفى ) ١٩٦٥ ، فتحى  
زكى ( أزمة ثقة ) ١٩٦٦ ، أمير سلامة ( الدوافع الخفية ) ١٩٦٦ ، محمد فكرى  
( عمالقة فى زجاجة ) ١٩٦٦ . وفى ذات الوقت كنا نقرأ لكتاب مارسوا الكتابة  
القصصية قبل ١٩٦٧ ، ومنهم من لم ينقطع عن كتابتها حتى الآن ، دون أن يقدموا جديداً  
مؤثراً فى الرؤية أو فى الأداة : ودون الالتفات إلى أن تكون قصصهم ذات شخصية متميزة  
ومستقلة وقوية . عزت نجم فى مجلة ( الشهر ) مارس ١٩٦١ ، قصة ( القشاش ) ،  
محمود حسن العزب فى مجلة ( الآداب البيروتية ) ، قصة ( الاتجاه الآخر ) مايو  
١٩٦١ ، ثم ( المرأة الصاخبة ) مجلة ( الرسالة ) أكتوبر ١٩٦٤ . أمين ريان ، قصة  
( ضحكة ) مجلة ( القصة ) اكتوبر ١٩٦٤ . بكر رشوان فى قصة ( الناس والمولد )  
مجلة ( القصة ) مايو ١٩٦٥ . سيد سعيد ( تلغراف ) مجلة ( صباح الخير ) ٢٩ سبتمبر  
١٩٦٦ . رستم كيلانى ( المفكرة ) مجلة ( القوات المسلحة ) ١٦ سبتمبر ١٩٦٦ .  
عباس الأسوانى فى ( الكاتب ) يناير ١٩٦٢ . عباس محمد عباس ( القصة ) سبتمبر  
١٩٦٤ . سيد جاد ( المجلة ) يونيو ١٩٦٤ . عبد المنعم شلبى ( القصة ) يناير ١٩٦٤ ،  
زهير البيومى ( القصة ) مايو ١٩٦٤ . عبد العال الحمامصى ( القصة ) نوفمبر  
١٩٦٤ . فخرى فايد ( الأدب ) ابريل ١٩٦٢ ، ويونيو ١٩٦٢ ، عزمى لبيب  
( الشهر ) مايو ١٩٦١ و ( الثقافة ) ١٩٦٤ إلى غير ذلك كثير !.

بل إننا وجدنا عشرات من الذين فازوا فى مسابقات القصة القصيرة التى تعقد كل  
عام ، وكانت مجلة ( القصة ) تنشر قصصهم الفائزة . لكننا - بعدئذ - لم نكن نظفر  
بأحدهم . يبدو أن محترفين متخصصين ، ليسوا مبدعين ، توفروا على الاشتراك فى هذه  
المسابقات ؛ وقد فطنوا لشروطها جيداً ، وحرصوا على توفيرها ، فقدّموها جواز مرورٍ  
للفوز ، وليكن بعدها ما يكون . وربما يكون الفاحصون ممن لا يملكون الوقت والصبر ،



وَمَنْ لَا يَحْصُونَ عَلَى اسْتِغْلَالِ الْمَسَابِقَاتِ لَاكْتِشَافِ الْمَوَاهِبِ الْخَلَّاقَةِ الْمُبْدِعَةِ . وَحَتَّى لَا يَكُونَ حَكْمُنَا مُطْلَقًا فَإِنِ أَذْكَرَ بَعْضُ أَسْمَاءَ مِنْ فَازُوا فِي مَسَابِقَتِي عَامَ ١٩٧٤ ، ١٩٧٥ لِنَادِي الْقِصَّةِ : مُحَمَّدٌ زَكِي الْأَجْهَوْرِي ، جَمَالُ الدِّينِ مُحَمَّدٌ عَشْمَاوِي ، أَحْمَدُ دَسَوْقِي مَرْسِي ، مُحَمَّدٌ عَبْدُ الْمُنْعَمِ الطَّنْبُولِي ، السَّيِّدُ وَلِيدُ عَبْدِ الْحَمِيدِ حِجَازِي ، أَحْمَدُ رِءُوفُ مُحَمَّدٍ الشَّافِعِي ( ١٩٧٤ ) . إِبْرَاهِيمُ حَلْمِي حَسَنٌ ، وَلِيمُ مِيخَائِيلِ شُحَاتِهِ ، مُحَمَّدٌ أَحْمَدُ الْغَدَمُ ، مُحَمَّدٌ فُؤَادُ مُحَمَّدٍ ، مُؤَنَسُ إِبْرَاهِيمِ هِنْدَاوِي ، حَمْدِي نَصْرُ عَبَّاسٍ ، السَّيِّدُ عَبْدُ الْعَزِيزِ الْجَنْدِي ، مُحَمَّدٌ أَحْمَدُ سَيِّدُ أَحْمَدَ ، أَحْمَدُ أَحْمَدُ مَرْيُودُ ( ١٩٧٥ ) ، أَيْنَ هُمْ الْآنَ مِنْ كِتَابِ الْقِصَّةِ الْقَصِيرَةِ ؟!

أَمَّا مَنْ تَفَرَّدَتْ قِصَصُهُمُ الْقَصَارُ فِي هَذَا الْعَقْدِ : فَإِنَّا نَذْكُرُ مِنْهُمْ : عَزَّ الدِّينُ نَجِيبُ ( الْمَسَاءُ ) مَآيُو ١٩٦١ . مَحْفُوظُ عَبْدِ الرَّحْمَنِ ( الْكَاتِبُ ) نَوْفَمُبْرِ ١٩٦٢ . أَحْمَدُ هَاشِمُ الشَّرِيفُ ( الْقِصَّةُ ) مَارَسُ ١٩٦٤ . ضِيَاءُ الشَّرْقَاوِي ( الْقِصَّةُ ) يُونِيُو ١٩٦٤ . مُحَمَّدُ حَافِظُ رَجَبُ ( الْقِصَّةُ ) يُولِيُو ١٩٦٤ . بَهَاءُ طَاهِرُ ( الْكَاتِبُ ) مَارَسُ ١٩٦٤ . إِبْرَاهِيمُ أَصْلَانُ ( الْقِصَّةُ ) سِبْتَمْبَرُ ١٩٦٤ . مُحَمَّدُ الْبَسَاطِي . ( الْقِصَّةُ ) يَنَآيِرُ ١٩٦٤ . أَسَامَةُ أَنْوَرُ عَكَاشَةُ ( الْقِصَّةُ ) سِبْتَمْبَرُ ١٩٦٤ . أَحْمَدُ الْخَمِيسِي ( الْقِصَّةُ ) أِبْرِيلُ ١٩٦٥ . جَمِيلُ عَطِيَّةُ إِبْرَاهِيمُ ( الْمَجَلَّةُ ) يُولِيُو ١٩٦٥ . جَمَالُ الْغِيْطَانِي ( الْقِصَّةُ ) أِبْرِيلُ ١٩٦٥ . يَحْيَى الطَّاهِرُ عَبْدُ اللَّهِ ( الْكَاتِبُ ) أَغْسُطُسُ ١٩٦٥ . عَبْدُ الْحَكِيمِ قَاسِمُ ( صَبَاحُ الْخَيْرِ ) ٢٧ أَوْكُتُوبَرُ ١٩٦٦ . مَجِيدُ طَوِييَا ( الْمَجَلَّةُ ) مَآيُو ١٩٦٥ . أَمَّا مُحَمَّدُ إِبْرَاهِيمُ مَبْرُوكُ فَإِنَّمَا نَشَرُ قِصَّتَهُ الْمَعْرُوفَةَ ( نَزَفُ صَوْتِ صَمْتٍ نَصْفُ طَائِرٍ ) فِي مَجَلَّةِ ( الْمَجَلَّةُ ) أَوْكُتُوبَرُ ١٩٦٦ . وَجَدِيرُ بِالْمُلَاحَظَةِ ، أَنَّهُ فِي مِيدَانِ الشَّعْرِ ، وَفِي يَنَآيِرِ ١٩٦٤ صَدَرَ الْعَدَدُ الْأَوَّلُ مِنْ مَجَلَّةِ ( الشَّعْرُ ) بِرِئَاسَةِ تَحْرِيرِ الدُّكْتُورِ عَبْدِ الْقَادِرِ الْقَطِّ ، قَدِمَتْ عِدَدًا مِنَ الشَّبَابِ الْجَدِيدِ . وَأَزْرَتْ الشَّعْرَ الْجَدِيدَ . وَنَشَرَتْ بَحُوثًا وَمَقَالَاتٍ نَقْدِيَّةً حَوْلَ ظَاهِرَةِ التَّجْدِيدِ فِي الشَّعْرِ الْمَعَاوِرِ .

إِذَا هَذَا النَّتَاجُ الْمُنْتَوَعُ فِي الْقِصَّةِ الْقَصِيرَةِ ، فَإِنَّا لَنَنْقُفُ عِنْدَ كُلِّ مَا كُتِبَ ، وَلَا عِنْدَ كُلِّ مَنْ كَتَبُوا . وَإِنَّمَا سَنَقُومُ بِعَمَلِيَّةِ « ائْتِخَابِ » وَ« ائْتِيَارِ » . ذَلِكَ أَنَّهُمْ - جَمِيعًا - لَمْ يَتَّخِذُوا مَسَارًا وَاحِدًا . إِذْ تَعَدَّدَتْ مَنَاحِيَهُمْ . تَفَرَّدَتْ فِيهَا بَعْضُهُمْ ، بَيْنَمَا انْزَوَى آخَرُونَ . وَلَا يَعْنِينَا هُنَا - بِطَبِيعَةِ الْحَالِ - مَنْ لَمْ يُضَفْ جَدِيدًا ، مُعْتَبِدًا عَلَى مَحَاكَاةِ الْأُسْلُوبِ الَّذِي كَانَ شَهِيرًا وَجَازِبًا . وَتَكْشِفُ النُّصُوصُ الْقِصَصِيَّةُ أَنَّ الْفَتْرَةَ سَمَحَتْ بِتَعَدُّدِ الْأَصْوَاتِ ، وَهُوَ الْأَمْرُ الَّذِي يَجِبُ أَنْ نَشِيرَ إِلَيْهِ . فَلَمْ تَعُدِ الْقِصَصُ تَجْرِي فِي قَنَآةٍ وَاحِدَةٍ ، لِأَنَّهَا لَمْ تَعُدْ تَصْدُرُ عَنْ صَوْتٍ وَاحِدٍ أَصْبَحَتْ تَعْمَتُهُ مَحْفُوظَةٌ وَمَكْرَرَةٌ .

ونحن نرى أن قصص محمد حافظ رجب ، وأحمد هاشم الشريف ، وعز الدين نجيب ، وضياء الشرقاوى ، ومحمد إبراهيم مبروك ، تمثل معا صوت الثورة والتجديد . إنهم أصرّوا على تطوير الصورة ، والموقف ، والكلمة ، والمعنى ، والرؤية ، والشخصية . وقد أكدوا في كتاباتهم ، وبأقوالهم ، وقصصهم ، تشبّثهم بالتجديد ، وحرصهم عليه . ولعل محمد حافظ رجب هو الذى تعرض للهجوم - طويلا - بسبب تجاربه الجديدة ، ولمواجهته الواقع القصصى غير المتطور ، ولأنه أعلن صيحته الشهيرة « نحن جيل بلا أساتذة » ، أثناء مناقشة المجموعة القصصية ( عيش وملح ) التى شارك فيها بالكتابة عز الدين نجيب وغيره . ويبدو أن معارضة قصصه القصيرة ، ورفض أسلوبه الفنى ، قد اتخذوا وسيلة للهجوم على كل المجددين من الشباب ذوى الطموح الفنى والفكرى . وقد اتخذت معارضة قصصه شكلا حادا بعد أن أصدر مجموعته الأولى ( الكرة ورأس الرجل ) التى قدمت غطاء غير مألوف ، وبناءً غير موروث ، ولغة لم تكن متداولة . لذا انصبت عليه اللعنات باعتباره ممثلا للتجربة الجديدة ، ولأنه أعلن رأيه الواضح فيما يكتب من قصص تقليدية ، وفيمن يكتبون . كتب محمد حافظ رجب عدداً من المقالات يدافع فيها عن التجربة الجديدة ، ويفند الآراء المضادة ، ويدافع عن حق أصحاب التجربة فى التعبير عنها ، من خلال كل ما يصدر من مجلات أدبية ، وجاءت مقالاته تلك فى شكل يقترب من أسلوب كتابته القصة القصيرة ، متحديا بذلك كل معارضيه ( إنكم غرباء علينا بالفعل . فلترك للناس الحكم . ولتسمعوا لنا بأن نقف معكم فوق المنصة . ومن يصفق له الناس يستمر فى الإنشاد ) .

ويوجه حديثه إلى محمد فريد أبو حديد ، بعد صدور العدد الأول من مجلة ( الثقافة ) ١٩٦٣ قائلا : ( لو لم تمنحنا جواز الإقامة . فستقف على البوابة . لن نتحرك . لن نمش . سننام فى منتصف الطريق . معنى ذلك أن الكل متفقون . معنى ذلك أن الكل رفعوا شعار الطرد . أين نقيم ؟ أين نلجأ ؟ « الثقافة » آخر ملجأ ) . لكن الرد كان صادما من قبل محمد فريد أبو حديد ، ( لقد حاولت بكل إخلاص أن أدرك شيئا وراء هذا الكلام الذى يبدو أنه لا يفيد معنى . ولقد صدمنى الكلام وشعرت بالصدمة بإخلاص . وفاء بوعدى للسيد الكاتب . ولكنى وجدت آخر الأمر أننى عاجز عن تقدير هذه القصة . فأنا أقر للسيد الكاتب بعجزى وقصورى عن إدراك ما يخفى وراء ألفاظ هذه القصة . لعله فلسفة عليا . كما أنه من الممكن أن يخفى وراءها سر مخيف ) .

هذا هو الذى جعل محمد حافظ رجب يصرح مؤخرا بأن ( التقليدية المصرية اهتمت بالجنون . مجلة الثقافة والرسالة . والتقدمية المصرية اهتمت بالخروج على واقع الناس

( البسطاء ) : مجلة « نادى القصة » بالاسكندرية - العدد ٣٦ - ١٩٨٨ ص ٩ . ونراه يفسر الدوافع إلى التجربة الجديدة بقوله : ( كانت الحاجة إلى التجديد ملحة وواجبة . إنها انبثاق من صخور الواقع الوحشى الذى صبغته ظروف وملابسات تلك الفترة . لقد كنت مضغوطا وضائعا فى غابات القاهرة . وكنت أرى وأسمع لعق الذئاب لدماء الإنسان فى مصر . كانت الحيوانية هى ممارسة كل لحظة وكل يوم . من هنا خرجت كلماتى فى وجه اليوم الخفافيش ، لم يكن فى هذا الوقت بالإمكان سوى التلميح بالإشارات والرمز . كان الكتاب فى مصر يلعبون لعبة السير فى طواير الاستسلام إلى أقصى الحدود فأعلنت خروجى على طاعتهم . ونحيت جانبا ثدى الأم المزيفة . وهكذا قلت « نحن جيل بلا أساتذة » . ) . مجلة « الثقافة الجديدة » - العدد العاشر - ابريل ١٩٨٦ ص ٧٩ .

إنه يصور فى كلمات غاضبة حادة الواقع المصرى ككل ، ويسلط الضوء - قويا - على الأسباب الذاتية والموضوعية الكامنة وراء رفضه الاستسلام والرضوخ للنمطية والسطحية والتقليدية ، كما يكشف عن الوسيلة التى أتيح له استخدامها - فنيا - فى ذلك الحين . أراد أن يطلق البخار المكتوم فى صدره . ورغب فى ممارسة حريته الفكرية والفنية كاملة . فى ظل اضطراع الإيديولوجيات ، وانتشار وسائل الإعلام . والأحكام الصارمة للنقد الأدبى التى تطلق من فوق منصة عالية . فى هذا الجو المشحون بالارعية ، والخوف ، والإرشادات ، والقواعد ، لم يجد الكاتب الشاب نفسه حرا مع عالمه الخاص وتجاربته التى لم يعيشها أحد غيره . بالإضافة إلى سيطرة آخرين على منافذ النشر .

يقول محمد حافظ رجب ( أمّا ما يمكن أن نسّميه بصحوة الستينات فيرجع إلى الجديد الباهر الذى حطم كل الاتجاهات والمعتقدات . أمّا حرية الكاتب - الإنسان المتسعة بلا حدود فلا يعرفها إلا الذين حطموا القوالب والحدود والتقاليد والمستحيلات فى إطار حضارى متسع . والحقيقة أنى عندما بدأت كتابة الجديد كنت أريد توصيل الصدمة إلى القارىء مع إيجاد الشهادة على العصر الذى عشنا فيه . وكنت حذرا فى إيجاد خلفية من الواقع فى كتاباتى الجديدة مما لا يفقدها هدفها ) . مجلة ( رواد ) العدد ٦ - مايو ١٩٨٣ ص ٢٥ . وخلاصة الرأى فى تجربته مع الأجيال السابقة يقدمها من خلال مجلة ( نادى القصة ) مؤكدا أن كتاباته ورفاقه كانت كتابة استشهاد ، أثارت حولها كثيرا من الغبار ، وحركت معارك ضارية ، أغلبها ضد الجديد ، وأقل القليل معه : ( إن الأجيال الماضية لم تترك للأجيال المعاصرة فرصة التواجد معها . لقد اكتفوا بالابتسامة أمام الجدد . صحيح أن بعضهم كتب مقدمات للقصص الجديدة . أو تظاهر بعضهم برعاية الذين جاءوا من بعدهم . ولكنهم أبدا لم يفعلوا ما كان يجب أن يفعلوه . هم

يجلسون مع الشباب ويتسمون لهم ويعلنون أنهم معهم ، ثم يتركون الجميع في قاع الطريق ( . العدد ٣٦ - ١٩٨٨ . ص ٧ .

من هنا كان لظهور كتاباته وقع الدهشة والذهول ( وكنت مصرًا على فرض نتائج نفسى على الجميع في الساحة الدموية . وأفسحت كتاباتى المكان لجيل الستينات لكى يقول كل ما يعرفه . وهكذا جاء رجال هذا الجيل الذى أسميه رجال الحرس القديم . لقد كنا جيل الشباب كما يقولون عنا . لقد كنا أبناء البخار المكتوم . وكانت الانفجارات تتابع في كتاباتها دون أن نجد من الناس العون . لقد تفوقنا في الستينات على الألم والحزن والسير قدمًا إلى الخلق المبدع . كنا نكتب باستشهاد . كنا شهود ما يحدث ) . مجلة « الثقافة الجديدة » - العدد العاشر - ابريل ١٩٨٨ . ص ٨٠ .

ويحدد أحمد هاشم الشريف علاقة الجيل الجديد - الذى أخذت تجاربه ومحاولاته في تغيير شكل القصة القصيرة وبنائها الفنى - بالجيل السابق عليه ، والموقف الرافض الذى اتخذته ضده ، قائلا : ( الجيل الماضى لا يفهمنا بطبيعة الحال . ولكن بعض أفرادهم يحاولون ذلك بصورة مضحكة ومنفرة سرعان ما تكشف نفسها . إن الزمن لا يرحم والتغيرات الكثيرة التى طرأت على المجتمع ؛ جعلت من الجيل الماضى أشباحا هزيلة ) . مجلة « الطليعة » سبتمبر ١٩٦٩ ص ١٥ . وفى الكتاب الذى أصدره محمد الراوى عن أدباء الجيل ، الصادر عن مطبوعات الكلمة الجديدة بالسويس ، يقول : ( ... ونتيجة لمواقف الأجيال القديمة لم يستطع الجيل الجديد أن يستمد منه الكثير فتقدم برؤية جديدة ) ص ٣٢ ثم يقول : ( لما بدأ الجيل الجديد يصرخ في الستينات مطالبًا بحقه في التعبير عن وجوده تصدى له هؤلاء الأدباء الرسميون وأتباعهم وحاصروا الجيل الجديد بشتى الاتهامات : الإغراب ، الغموض ، الذاتية ، الجهل باللغة . وهكذا بدأت محاولات الجيل الجديد للنشر في بيروت أو النشر في مصر على حسابه الخاص . وهكذا أيضًا ظهرت إلى حيز الوجود أشكال جديدة للتعبير نابعة من هذه الظروف ) ص ٣٣ .

وينفى أحمد هاشم الشريف عن التجربة الفنية الجديدة أنها تكمن في نطاق الشكل وحده : ( إنها اكتشاف للحقيقة . واقتحام للمجهول . ومحاولة لحل الألغاز التى تحيط بنا في هذا الكون . إن الكاتب الجديد هو من يحاول الوصول إلى الحقيقة بأسلوبه الجديد . بعد أن رأى أن القصور في الأساليب القديمة الحقيقية هو الهدف وأساليب الأدباء الوصول إليها لا تتوقف . لذلك فمن الطبيعي أن تكون هناك أشكال جديدة في القصة ) ص ٣٤ .

ولا يعترف ضياء الشرقاوى بأى دور للأجيال السابقة . ويذهب إلى أنهم لم يقوموا

بدورهم لرعاية الجيل الجديد ، وتهيئة الطريق له ؛ أو إتاحة الفرصة لتجاربه . بل إنه يعتقد في أن رعاية الجيل الجديد شيء لا قيمة له ، وينبغي ألا تكون (حتى تنمو أظافر الجيل الجديد يشق بها طريقه في الصخر . وكلها كانت العقبات أكثر والمصاعب وأفرة كلها أفاده ذلك خبرة وأصالة ) . أدباء الجيل - محمد الراوى - ص ٣٢ .

إنهم يجمعون على أن الأجيال الفنية تعمل في دوائر مغلقة . ليس هناك التحام حقيقي بينها . مما يجعل لكل جيل ذاتيته المغلقة وتجاربه المنفصلة . بحيث لا يكاد الجيل الجديد يستفيد من تجارب الأجيال السابقة استفادة حية . وهذا قد لا يعطى التجربة الأدبية والثقافية صفة الاتصال والتقدم المستمر إلى الأمام . ويعترف ضياء الشرقاوى بأن العلاقة بينه وبين الأجيال السابقة ( علاقة فاقدة للتأثير والتأثير ؛ زاد من حدتها أن الجيل الجديد يواجه تغيرات جذرية حاسمة يواجهها ويعيشها ويحمل نصيباً أكبر من الأجيال السابقة عليه للتعبير عنها . لذا فإن المناخ الذي نعيشه مغاير تماماً لمناخ الأجيال السابقة مما يزيد من حدة الانقسام ) مجلة «الطلیعة» العدد ٩ سبتمبر ١٩٦٩ ص ٥٢ .

وينتقل ضياء الشرقاوى إلى تعيين الفروق المميزة لكتاب العقد الأول من الستينيات ؛ في اختلاف الرؤية ، والحساسية الجمالية والفنية ؛ وما استتبع ذلك من فروق في بناء القصة القصيرة ؛ وفي معنى المكونات الأساسية للعمل الفني ؛ كعنصر الزمن ، والمكان ، ومفهوم الشخصية ، والحدث ، والخيال ، ودور اللغة ( وكلا الرؤية والشكل هما اللذان يشكلان معمار القصة القصيرة عندى وعند زملائى ) . أدباء الجيل ص ١٣ - ص ٢١ تدل هذه النماذج من أقوال بعض كتاب القصة القصيرة في الستينيات ، على أنهم أعلنوا موقفهم بوضوح من كبار الكتاب الذين كانوا يمثلون الريادة والتأثير في مجال القصة القصيرة . أو من الذين كانوا يشرفون علي وسائل النشر . كما رفضوا تلك القواعد والقرارات التي أصدرها بعض النقاد ، تطبيقاً لتعاليم ومبادئ غير فنية . وثاروا على المذاهب الأدبية السابقة ، وسلبيات من يؤمنون بها . وأشاروا إلى موقفهم الجديد من الشكل الفني الذي ينبغي أن تكون عليه القصة القصيرة . إلى غير ذلك من الفكر والآراء التي اعتبرت - آنذاك - ثائرة ومجعدة ومتمردة .

وطبيعة الدراسة قد تستلزم أن نخصص لكل تيار فصلاً أو لكل كاتب جزءاً ؛ نعتمد فيه على تحليل النصوص القصصية ؛ لبيان دوره - كاتباً أو تياراً - وإسهامه ، والملامح الفنية التي تميزه ، أو التي لو أضيفت إلى ملامح الآخرين ، فإنها قد تحدد أبعاد الصورة الكلية ، وتستكمل قواعد البناء الجديد . وقبل هذا وذاك ، فإنه ربما يكون ملاتماً



الإحاطة بالمناخ الثقافي والنفسى الذى أحاط بكتاباتهم ودفع إلى اتجاہهم ؛ وأسهم فى رسم القسّمات الفنية المشتركة ؛ تلك التى جاءت استجابةً لذلك المناخ .

### تيارات ومواقف :

شهد عقد الستينيات مجموعة من الملبسات والأحداث على المستويين العالمى والمحلى ، أثّرت فى موقف الكتاب من قضايا مجتمعهم . وانعكست فى أعمالهم القصصية ، وفى مفهومهم للواقع ، وتصورهم للشخصية ، وصياغتهم للحدث ، وإدراكهم لمعنى الزمن ، والصدق ، والحلم ، والمكان ، ودور اللغة والحوار . وغير ذلك من العناصر الفنية والموضوعية .

ففى هذا العقد كان التحول نحو تطبيق الاشتراكية . وفيه كانت القوى المضادة للثورة تنشط دفاعاً عن مصالحها وتدعيًا لوجودها . وفيه أيضًا كان الاختلاف الحاد بين القوى السياسية والعسكرية العليا ؛ الذى كشف عن التناقض بين مجموعتين : إحداهما تستهدف الاستمرار فى تحقيق مبادئ العدل الاجتماعى والمساواة الاقتصادية ؛ والثانية ترى الاكتفاء بما تم إعلانه ، رغبة فى الإفادة الشخصية الكاملة : مادياً واجتماعياً وسياسياً .

وقد تسلّلت ملامح هذا الخلاف إلى بعض خطب الرئيس جمال عبد الناصر ، وبخاصة فى افتتاح دور الانعقاد العادى لمجلس الأمة فى مارس ١٩٦٤ ، وفى عيد العمال فى أول مايو ١٩٦٥ ، وفى عيد الثورة الرابع عشر فى يوليو ١٩٦٦ . حين ظهرت الدعوة إلى « مرحلة جديدة » ؛ « لابد وأن تكون ثورة جديدة » . إذ كانت الحاجة ماسة إلى التغيير الجذرى فى جوانب متعددة تتصل بالعمل القومى ، والاجتماعى ، والاقتصادى والسياسى .

بل إنه فى هذا العقد ظهرت سلبيات كثيرة فى تطبيق قرارات التأميم ، ولجان الإصلاح الزراعى ، وتصفية الإقطاع ، والقطاع العام ؛ وخطر مراكز القوى ، وقوة الطبقة الجديدة ، ومحاولة الوقوف ضد مصالح جماهير الشعب . كذلك الحال بالنسبة لخطر البيروقراطية وسلطة الأجهزة الإدارية ، ومحاولاتها الدائبة فى الحصول على أكبر قدر ممكن من السلطة حتى تستطيع أن تقوم بدور حاسم فى الإنتاج ، وفى العلاقات الاجتماعية ؛ ومن ثم تحتكر هذا الدور ؛ لتأخذ مكان الرأسمالية . ولم يكن الطريق ممهداً لاستتباب الديمقراطية السليمة ؛ حتى يتوفر المناخ اللازم لاستئثار المبادرات الشعبية والفردية . ذلك أنه رغم المحاولات المتتابة للجمع بين المساواة الاقتصادية ،



والحرية السياسية ، وبرغم بعض الانجازات في المجال الاقتصادي ؛ فإنه لم يكن قد خلق الجو الديمقراطي المطلوب ، الذي يتيح الفرصة كاملة للمبادرات اللازمة في عملية البناء والتنمية .

وكان نتيجة هذا كله أن التحول الاقتصادي والاجتماعي الذي بدأ منذ يوليو ١٩٦١ ، واستمر حتى أغسطس ١٩٦٤ ، واستهدف تحقيق « الحرية الاجتماعية » للعمال والفلاحين ، استند إلى الاستعداد الكامن لدى الجماهير للتجاوب مع السلطة ، دون أن تكون مسلحة بالحریات والحقوق الديمقراطية الكاملة ، بحيث تتمكن من الدفاع عن الإيجابيات والوقوف ضد السلبيات ، وتكون لديها القدرة على الحركة ، وعلى خلق قيادة من التفكير الجماعي القادر على صد نزعات التحكم الفردي ؛ حتى توفر للعمل الوطني ضمانات بعيدة المدى .

هذه وغيرها من القضايا الأساسية التي تتعلق بالديمقراطية ، وعلاقة الفرد بالسلطة . وعلاقته بالتنظيم السياسي ، وعلاقته بالوحدة الإنتاجية التي يعمل فيها ، وعلاقة السلطة به ؛ من المسائل التي كانت تفرض نفسها في الفترة السابقة على يونيو ١٩٦٧ ؛ مما جعل قضية « التغيير » تطرح نفسها قبل هذا التاريخ . ولا ننسى أن بعض القوى الاجتماعية التي اشتركت في ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ ، عادت لتعارض استمرار الثورة من مواقعها في داخل السلطة ؛ اعتماداً على مراكز القوى التي أنشأتها . وهؤلاء هم الذين تصوروا أنهم أصحاب حق شرعي في أن يرثوا السلطة . فأصبحوا بوعي أو بغير وعي من عناصر الثورة المضادة بينما هم في مواقع الثورة .

وبالإضافة إلى الصراع المتخلف عن بقايا الطبقات الإقطاعية والرأسمالية القديمة ، ظهرت على امتداد الفترة الواقعة بين ١٩٥٢ - ١٩٦٧ طبقات جديدة في الأجهزة التنفيذية ، والقطاع العام ، والمؤسسات العسكرية والسياسية . وعناصر هذه الطبقات هم الذين نزلوا عندما أصبحت السلطة في أيديهم مجلبة للنفع المادي مباشراً أو غير مباشر . والأخطر من هذا أنهم بدأوا - من مواقعهم - يشيرون بعضاً من قيمهم التي تتنافى مع ما يشاع عن قيم المجتمع الجديد ؛ كحب الظهور ، والسيطرة ، وانتهاز الفرص ، والارتقاء على حساب الآخرين ، والرغبة في الترقى بلا أداء أى عمل أو جهد ، والسطحية ، والنظر إلى الثقافة والمتقنين بما لا يتناسب ودورها في حياة المجتمع .

واللافت أن جنوح هذه الطبقات نحو متع الحياة وأسباب الرفاهية ، لم يقتصر على حياتهم الخاصة ، بل تعدى ذلك إلى المركز الوظيفي والقيادي . إذ إن من بينهم رؤساء وأعضاء مجالس وإدارات الشركات ، وكبار الإداريين ، ورؤساء مجالس المدن ،

والمحافظين . وامتد إسرافهم الشخصى كذلك إلى الإسراف العام ؛ فتحول الإنفاق العام نفسه إلى مبالغاة فى الإنتاج الاستهلاكى ، من النوع الذى تحتاجه هى فى الدرجة الأولى : السيارات ، والثلاجات ، والمطابخ الحديثة ، والأقمشة الفاخرة ، وكل وسائل الحياة العصرية فى أرقى صورها . وفى أرفع مستوى لها ، واتجهت أيضاً سياسة الإسكان إلى الفيلات الخاصة والعمارات الفاخرة . .

وهذا يفسر لنا وجود التناقض الخطير بين الشعارات التقدمية والاشتراكية التى تعكس الاتجاه السياسى والاجتماعى والإقتصادى ، وبين الأجهزة المسئولة عن تطبيق هذه الشعارات فى حياة الشعب . كما يعلل لنا أيضاً ما تكشف عن كثير من الجوانب السلبية بعد النكسة ؛ وأسباب الانحرافات التى كانت قائمة قبل يونيو ١٩٦٧ . وتحت وطأة الإحساس الحاد بهذه التناقضات ظلت أحاديث الرئيس جمال عبد الناصر تطرح - خصوصاً منذ ١٩٦٤ - المشكلات والقضايا التى أشرنا إليها ؛ بهدف واع ، مؤداه أن يتفهم الناس مختلف التناقضات ؛ وأن يقفوا على أبعاد الصراعات الموجودة ، وأن تكون الحقائق غير خافية عليهم .

ساهمت كل هذه الظروف فى أن تجعل الكتاب الجدد الذين رضعوا مبادئ الثورة ، وآمنوا بقراراتها التى تنغياً العدل الاجتماعى ؛ يقعون فى حيرة شديدة جداً ؛ أشعرتهم بفقدان التوازن بينهم وبين مجتمعهم . وبينهم وبين ذواتهم . وبينهم وبين تراثهم . وقبل هذا وذاك ، بينهم وبين ما يعتقدون فيه ، ويؤمنون به ، ويرسمون خطاه . أصبحوا فى علاقة معقدة مع السلطة التى ولدوا معها ، وشهدوا انتصاراتها . لكن ما وصلت إليه جعلتهم يحاولون الخروج على كثير من مفاهيمها وقيمها . وكان ردُّ الفعل المباشر للأزمة التى وجدوا أنفسهم داخلها ، هو البحث عن مناحى جديدة للتفكير ؛ وأساليب مستحدثة للتعبير ، ولغة متوافقة مع الحالة النفسية التى انتهوا إليها .

إن الكاتب الجديد وجد نوعاً من الصراع الحاد الظاهر حيناً ، الخفى المستتر فى بعض الأحيان ، بين المجموعات الفكرية التى شكلت قيادة الثورة منذ البداية ، كمجموعة الإخوان المسلمين ، ومجموعة الشيوعيين ، والمجموعة التى قامت بالثورة ، تلك التى أفردت بالسلطة حين انتهى الصراع لصالحها . ومن ثم أخذت تصوغ لنفسها إيديولوجيتها الخاصة ، بعيداً عن المجموعتين الآخرين . كما أخذت تتعامل معها بمستويات مختلفة ، تتراوح بين التصفية ، وتبنى جوهر التوجه العقدى الدينى أو الاستلاب التام ، أو التحالف العملى ، مثال ذلك التحالف الذى قام بين الثورة والشيوعيين مع بداية الستينيات ، بسبب إجراءات التأميم ، حتى تم التقارب الفكرى

والعملي والسياسي ، وذلك بالمشاركة في الاتحاد الاشتراكي ، وتنظيم الطليعة الاشتراكية ، والتعيين في بعض المؤسسات الإعلامية والثقافية والصناعية ومعاهد الفكر الاشتراكي . ثم تتم الاعتقالات مع أول يناير ١٩٥٩ وحتى يونيو ١٩٦٤ ، مع ممارسة شتى أنواع التعذيب الجسدي والمعنوي . وقد شرح الأستاذ محمود أمين العالم من خلال تجربته الخاصة بعض ما وقع له ، في مجلة ( أدب ونقد ) العدد ٤٠ أغسطس ١٩٨٨ ، مقال « ثلاث رؤى للثورة » صفحة ٢١ ، ٢٣ .

يتم التحالف بسبب الفكر الاشتراكي ؛ ويتم السجن والتعذيب بسببه أيضاً . وهذا جعل الكتاب لا يثقون فيها يقال ، ولا يصدقون الواقع ، ويرون في علاقاته صوراً غير معقولة . وسلوكاً غير سوى ، وشخصيات متناقضة ، وعالماً عبثياً . مما دفع بهم إلى الانزواء والابتعاد ، وإلى الإحساس الحاد بالغربة ، والشعور الممض باللامبالاة ، والانبهار بشخصية اللا منتمى ، اللا مبالى . وبخاصة أنهم أبعادوا عن منطقة اتخاذ القرار .

ليس غريباً بعدئذ أن نجد القصة القصيرة التي ألفها بعض كتاب عقد الستينيات قد احتفلت بالاغتراب ، والانسلاخ عن المجتمع ، والعزلة ، والعجز عن التلاؤم ، والإخفاق في التكيف مع الأوضاع السائدة ، واللامبالاة ، وعدم الشعور بالانتماء . وواجهتنا شخصيات قصصية فقدت كل البواعث لفعل شيء ما ؛ لعدم وجود الغاية ، أو لعدم الإحساس برسالة عامة في الحياة الاجتماعية . وثمة شخصيات اتخذت موقفاً واعياً رافضاً كل ما يدور في الواقع من أفعال ارتجالية ، أو سلوكيات زائفة . وشخصيات أخرى تولد لديها شعور باللامبالاة نتيجة الإحساس بالغربة والانتماء . لا يهمها شيء مما يجري في المجتمع . لم يعد لديها مقياس للاختيار . لأن الاختيار هنا لا أثر له . إذ إن الحوادث المهمة تخضع في مسارها لقوة أخرى خارجة عن إرادتها . ومن ثم فإنها فقدت القدرة على الإثبات والنفي .

وأصبح المنطوى على نفسه يظهر في القصة القصيرة مغترباً عن الناس ، وعن نفسه ومشاعره وعواطفه ، يعاني عذاب الوحدة والعجز عن الاتصال بالآخرين ، وعدم القدرة على التعامل مع غيره . وثمة ملاحظة جديرة بالالتفات . تلك هي كثرة المقالات ، والكتب ، التي ترجمت ووزعت في أعداد كثيرة ، وكان موضوعها « الاغتراب » في الأدب ، والتمرد على الواقع ، والثورة على التقاليد ، والأدب الوجودي . إلى جانب ما نشر عن القصة الجديدة ، والبناء الفني لها . وترددت أسماء الأبطال المغتربين الذين دارت حولهم أعمال أدبية عالمية ، كما نوقشت أفكار سارتر والبير كامى وبيكيت

وأونسكو وجينيه ، وجون آردن ، وجون أوزبورن ، وهارولد بنتر ، وغيرهم . وقد لاقت مؤلفات كولن ولسن اهتماماً متزايداً من الكتاب الجدد ، وبخاصة كتب : « اللامتنى » و « ما بعد اللامتنى » و « دين وتمرد » و « المعقول واللامعقول في الأدب الحديث » . وإذا كانت تناقضات الواقع الاجتماعى والاقتصادى والسياسى قد زادت من حدة الشعور باللامبالاة ، واللا انتهاء ؛ فإن تناقضات الفكر التى شاعت آنذاك ، أسهمت هى الأخرى فى إحداث القلق والتوتر وعدم وضوح الرؤية وغياب المنهج الصحيح . فقد وجد كتاب الستينيات أن التيارات الفكرية ، والاتجاهات الأدبية التى تصوغ فكرهم لا يمكن حصرها . إذ إن فيها القديم والجديد . بينها ما هو مباشر قادم من الحركة الاجتماعية - الثقافية المحيطة بهم ، وغير المباشر الذى وفد من الخارج فى شكل فلسفات غربية ، وفنون أوربية ، وفكر اشتراكى حيناً وديمقراطى ليبرالى غربى حيناً آخر .

وثمة من كانوا يدينون الماضى ويحاربونه أو يتجاهلونه . وهناك من يطالبون باحتذائه وإحيائه وترسم نماذجه وصوره وخطاه . فإذا بأبناء هذه المرحلة يقعون بين الإدانة المطلقة للتراث ، وبين التمجيد المطلق له . بعضهم يحذرون من محاكاة أساليب الحياة الغربية . وفى نفس الوقت يطالبون الجيل الجديد بضرورة استيعاب كل ما يتصل بالحضارة الأوربية وعلوم الغرب ونظمه . بعضهم يعلن شعار الفرعونية ، وآخرون يدعون إلى القومية العربية ، واتجاه ينحو منحى إسلامياً خالصاً .

واجه كتاب الستينيات ذلك كله ، وأصبح على كل منهم اكتشاف طريقته الخاصة فى التعامل مع الواقع بشكل مستقل ؛ اعتماداً على قدراته ومواهبه الخاصة ، ورؤيته المستقلة للأمور والأشخاص والأشياء والأفكار والسياسات ، فى ضوء إدراكه هو لتجاربه الشخصية والذهنية ، وما قد يحصله من تجارب الآخرين . أصبح على كل كاتب من كتاب هذا العقد أن يواجه وحده تناقضا يتمثل فى مشكلة الربط بين الأصالة والمعاصرة . بين التراث والحداثة ، بين الماضى والمستقبل . وأن يختار بين مواقف ثلاثة : أولها يتبناه السلفيون ، وهو يلج على حتمية العودة إلى المنابع الأولى فى تراثنا العربى والإسلامى ؛ مع إنكار تطبيق الأفكار الغربية المستوردة التى لا تتفق مع شخصيتنا وتاريخنا وديننا - والباقي ينكر التراث فى المواقف العملية والتطبيقات العقلية . أما الثالث فإنه يحاول الجمع بين الماضى والمستقبل ؛ بين منابع التراث ، ومصادر التقدم كما وردت فى الفكر العالمى المعاصر .

ثم يأتي دعاة القومية الذين توشك الفكرة عندهم أن تكون امتداداً لدعوة الارتباط بالتراث وحده عند أنصار الاتجاه الأول . كما يرتبط بأنصار الاتجاه الثاني دعاة العالمية الذين يطالبون بالاتجاه نحو الغرب وحده . بالإضافة إلى ما أثير حول تبني ما سمي بالثورة التكنولوجية في مواجهة من يطالبون بوضوح الأيديولوجية العقائدية . وثمة من ينكرون هذا وذاك ويرون ضرورة الربط بين التكنولوجيا والأيديولوجيا .

أثرت هذه التناقضات تأثيراً قوياً فاعلاً في اتجاه الأدب بعامة ، والقصة القصيرة بخاصة ، نحو التماس منافذ جديدة للإفلات من محاولات الاحتضان الخائقة ، وارتداد أفاق جديدة : بتفجير الأزمة العامة في الفكر : ورفض الصلات القديمة ، والحلم بعلاقات فنية جديدة : بعيداً عن النزعة العاطفية من ناحية ، والانحياز الشمولي من ناحية أخرى . وهم في ذلك لم ينفصلوا عن الشباب المصري بعامة : لأن أزمة المجتمع أصابت الجميع دون تفرقة . وإن كانت إنعكاساتها قوية لدى الكتاب والفنانين : بسبب وعيهم وثقافتهم وعمق تفكيرهم ، ولأنهم مطالبون - أدبياً وفنياً - بتحديد موقفهم مما يجري حولهم .

كان الشباب المصري يعاني من ضغوط وحرمان ، وعدم قدرة على الاستقلال أو التصرف ، في المرحلة التي أصبح فيها ناضجاً من الناحية العقلية ، وما يستتبع ذلك من حيث القدرة على التفكير في الأمور المجردة : إلى جانب اكتمال النمو البيولوجي الذي يصحبه وجود طاقة حيوية جديدة متدفقة . وقد يدفعه هذا إلى الوقوع في تناقضات تتجسم معها مشكلاته : أخطرها الشك في القيم والمعايير ، وفي السلطة المحيطة به . إنه يرى أن الأجيال التي تعيش جنباً إلى جنب ، تختلف في نظرتها إلى الحياة ، والمعايير والوسائل ، والغايات . وأن من أشرفوا على تربيته لم يعيشوا في مجتمع يستهدف الاشتراكية . وأن ما اتخذ في هذا السبيل لم يقض على كل القيم التي تخلفت عن عهود سابقة ، حيث بقيت قيم التفضيل على أساس السن والأقدمية دون الكفاءة أو سداد الرأي أو الإنتاج . والتفضيل على أساس الشلة أو العصبية أو الوضع المادي أو المظهر أو مهارات السلوك الاجتماعي التي قد لا تقرها الأخلاق العامة . وهكذا وجد الشاب المصري نفسه في تناقض شديد بين ما يقال وما يمارس . بين قيم صاعدة تؤكد وجوده ، وقيم بالية تنفي وجوده . بين ما يتوقعه منه الآخرون وما يصطدم هو به من واقع . بين قيود تكبله بها المؤسسات التربوية في المنازل أو في المدرسة ، وبين آفاق واسعة تدعوه إلى المستقبل . بين الدعوة إلى ممارسته لحقوقه وواجباته ، وبين عقبات مصطنعة تحول دون هذه الممارسة . ولا شك أن في مثل هذه الظروف ما يؤدي إلى القلق على المستقبل

وزعزعته للاطمئنان وتوهم الفرد أن تفلت من يديه السيطرة على الظروف التي يعيش فيها . ( انظر مقال « التحليل الاجتماعى لمشكلات الشباب فى مجتمعنا المعاصر » - مجلة « الطليعة » فبراير ١٩٦٦ ص ٣٤ ) للدكتور محمد عماد الدين إسماعيل .

عندئذ وجد الشباب المصرى نفسه - كما وجد الكتاب الجدد أنفسهم - أمام تناقضات ثقافية لا حدها . فمن ثقافة إباحية إلى ثقافة محافظة . ومن دعوة إلى التحرر إلى دعوة للجمود . ومن تفكير علمى إلى تفكير خرافى . ومن أفكار اشتراكية إلى أفكار رأسمالية . ومن أدب رخيص مبتذل إلى أدب كلاسى رصين ، ومن قصص انطباعية ذاتية إلى قصص واقعية اشتراكية . ومن نقد يحكمه منطق المصلحة والشلة إلى نقد منجز عقدياً وفكرياً وآخر مجامل . ومن تأكيد للتواكل والغيبيات إلى تأكيد للاستقلال وبذل الجهد المستمر . ومن عربية فصيحة إلى عامية صريحة . إطار فكرى غير موحد ؛ عرضت على الشباب - فى ثيابه - نظم هدامة تساعد على الانحراف وإثارة المشكلات ؛ بدلاً من أن تساعد على النمو السليم والتوافق الصحى .

حدث هذا فى إطار تغيير مهم فى علاقات الإنتاج ، وفى موقع الطبقات الاجتماعية ؛ أدى إلى تدعيم الطبقة العاملة ، كما أدى إلى توسيع نطاق الفئات المتوسطة ، وتقدمها إلى موقع القيادة . وكما أشرنا فإنه صاحب هذا ظهور الطبقة الجديدة التى تتكون من بعض فئات المثقفين ، والقيادات العمالية ، والفنيين ، والكوادر الإدارية فى القطاع العام وأجهزة الدولة . كذلك نمت بعض الفئات التى تنتمى إلى البورجوازية الوطنية مثل مقاولى الإنشاءات ، وتجار الجملة ، وبعض أصحاب العقارات ، وأصحاب شركات النقل ووسائله المختلفة ، وبعض التجار الذين نشطوا فى أعمال التهريب والسوق السوداء ، وعدد من أصحاب المهن الحرة ، ثم أغنياء الريف ، وبعض أصحاب الورش والمصانع ؛ حتى تحول قطاع المقاولات والإسكان والتجارة والنقل إلى قطاع استغلالي صارخ .

فى حين أن الفئة المثقفة التى تلعب دوراً أساسياً فى قيادة الرأى العام ؛ فى الصحافة والإذاعة والتليفزيون ، وكذا الكتاب والفنانون ، والممثلون ، والشعراء ، والرسميون ، وخريجو الجامعات وأساتذة الجامعات ، والمعاهد ، والمهندسون والمدرسون ، أصبحوا مرتبطين بالأجر الذى يتقاضونه من أجهزة الدولة والهيئات والمصالح والمؤسسات والشركات والمعاهد والكليات والمدارس المختلفة . ورغم ذلك كله فإن سيطرة الفكر السياسى والاقتصادى وأسلوب الحياة الذى تتميز به البورجوازية المتوسطة والصغيرة ، وكل ما تحمله هذه الفئات فى طياتها من تناقض وتروء مستمرين ، ومن انتهازية مفرطة ؛



هو الذى ساعد على تدعيم البورجوازية المتوسطة ، مع أن الدولة كانت تسعى من أجل تثبيت دعائم الاشتراكية ، ( فى تفصيل ذلك انظر مقال الدكتور شريف حتاتة - مجلة ( الكاتب ) العدد ١١٤ - سبتمبر ١٩٧٠ بعنوان « تحولات عصرية فى الطبقات الاجتماعية » ص ٣٧ ) .

ليس من شك فى أن التغير المستمر ، وعدم استقرار المفاهيم ، وتناقضات الفكر ، ثم سلبيات التطبيق الاشتراكى ، وإعلاء شأن الفئات الجديدة ، وكذا عدم تحديد مصطلحات للدلالة على سمات طبقات أصبح لها وجود مؤثر كالفلاحين والعمال ؛ أفضى هذا جميعه إلى أن يلجأ بعض كتاب لقصة القصيرة الجديدة إلى أشكال ، وشخصيات ، وملاح ، وموضوعات ، بدت هى لأخرى غير مقبولة وغير مفهومة ؛ لا علاقة لها بترائنا القصصى القديم والحديث . سيطر على جوها القلق وعدم الاستقرار ، والتردد ، والانغلاق ، وبخاصة أن المشروع القومى أو ما يمكن أن يسمى بالهم الوطنى العام ، الذى كان يجمع كل الفئات حوله قد اتخذ سبيله إلى التحقيق بعد ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ ، وجلاء الانجليز ، وخروج الملك ، وإعلان الانحياز للطبقات التى كانت محرومة ، وما شابه ذلك .

ساعد على ذبوع هذا الاتجاه الفنى فى القصة القصيرة ، أن أحد مبادئ الثورة ؛ وهو إقامة حياة ديمقراطية سليمة ، أحبط باللغظ الكثير ، وأشارت خطوات السير نحو تطبيقه إلى تعثر ملحوظ ، واضطراب بين ؛ أفضيا إلى الاعتقاد بأنه لم يؤخذ مأخذ الجد بالنسبة للكتاب والمفكرين . مما ألجأ بعضهم إلى الرمز ، والإغراب ، وتصوير الواقع الموجود بما لا يتلاءم مع الواقع المأمول .

وربما تكون هزيمة يونيو ١٩٦٧ قد أعادت بعض الكتاب الآخرين إلى واقع الحياة فى مجتمعهم ؛ وفتحت عيونهم على كل سلبياته ، وأعادت إليهم الروح كى يتم الالتحام من جديد بالمشروع الوطنى والقومى ، وبقضايا المجتمع المصرى ، سعياً وراء وضع حد لما أصبح عليه بعد يونيو ١٩٦٧ .

وقد يلفت النظر أن بعض القصص لم تحتفل بقضايا الفلاحين والعمال ، على النحو الذى شاع فى القصة القصيرة بعد يوليو ١٩٥٢ وحتى يوليو ١٩٦٦ ؛ حين فتح الباب على مصراعيه لنقد الأوضاع التى كانوا عليها قبل الثورة ، أو لتصوير حياتهم الجديدة بعدها . فقد حلت مسائل الفرد الباحث عن ذاته ، وحرية ، وخلاصه ، محل تلك الموضوعات ؛ حتى بالنسبة لبعض الكتاب الذين اتخذوا من الفلاح أو العامل أو من الأرض ، والعلاقات الجديدة ، موضوعاً تدور حوله قصصهم . أمّا من بدأ من الكتب

مقلداً للكتابات القصصية التي أصدرها كتاب واقعيون اشتراكيون ؛ فإن ملاحظتهم الفنية الخاصة توارت ، ولم يعد لديهم ما يستحق الإشارة إليه ؛ لأنهم لم يقدموا جديداً يذكر .  
في ضوء ما سبق من ظروف وملابسات سادت الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية والفكرية ؛ يمكن لنا تفسير الدوافع التي تكمن وراء تعدد الأصوات والاتجاهات في القصة القصيرة المصرية في هذه الفترة ، إلى غير ذلك مما تستطيع العين اللاقطة الناقدة اكتشافه من خلال القصص القصيرة ذاتها .

## الفصل الأول

ثوار غاضبون متمردون  
« في الشكل والمضمون »

- محمد حافظ رجب .
- عز الدين نجيب .
- أحمد هاشم الشريف .
- ضياء الشرقاوى .
- أحمد الشيخ .

## محمد حافظ رجب

يقف محمد حافظ رجب في صدارة كتاب القصة القصيرة في مرحلة الستينيات . بل إنه فارس من فرسان التجديد الفني ، الذي رسم قصص هذه الفترة . استند في تجاربه ، وفي رؤيته ، وفي دعوته ، إلى الفن وحده دون غيره من الوسائل والأساليب والأدوات . استطاع بصوته المنفرد الصادق مع نفسه أن يصرخ في وجوه التقليديين من الكتاب؛ رافضاً أسلوبهم وفكرهم قائلاً : « نحن جيل بلا أساتذة » .

وأياً ما كان رأينا في هذه المقولة ؛ فإننا نزعّم أنه تحمل تبعاتها وحده . وظل يصارع التيار حتى صرعه . فاعتكف بعد عودته إلى الاسكندرية : قارئاً ، متصوّفاً ، محايداً ، خافت الصوت . ثم سرعان ما عاود الكتابة ، حيث نشر قصة هنا وقصة هناك . وما لبث أن أصدر مجموعة بعنوان : اشتعال الرأس الميت ١٩٩٢ . لم يصطنع لنفسه جوقة . ولم يملك أى وسيلة من وسائل الإغراء للكتابة عنه . ولم يلتفت إليه بعض النقاد - آنذاك - لأنهم بحثوا عنه في القهاوى ، والأندية والأماكن التي يترددون عليها ، والشلل التي يلتقون بها ، وفي ثنايا ثراتهم الفارغة ، فلم يعثروا عليه . لأن موطنه « القصة القصيرة » التي يكتبها ، ثم يجتهد في محاولة نشرها . إنه لا يحسن ابتكار مجموعة من محترفي العلاقات العامة في الحياة الثقافية ، كى يستخدمها لحسابه الخاص جداً هنا وهناك . كما أنه لم يكن ذا وظيفة مرموقة تجذب إليها وإليه الوصوليين ، ليكتبوا عنه . وهو لا يملك صفحة أدبية يجيد استغلالها ؛ ويذرّ البذور فيها ؛ ثم جنى المحصول ؛ لتخزينه في مخازنه هو ؛ واستثماره في الوقت الذي يشاء ، وفيها يشاء .

ذاق طعم الأيام ملجأ مصفى . ومرارة في الحلق . وغصة في القلب . وعذابا متصلاً من أجل لقمة العيش . وكفى أنه عانى وحده في سبيل ما دعا إليه . ومع ذلك لم يكتب اسمه - ولو ذراً للرماد في العيون - ضمن كتاب الستينيات . إذ اقتنص المزيفون ادعاء « الريادة » في الستينيات . وأصاب عيون النقاد المنحازين قذى فلم يروا إلا « ثلاثة » ثمار مزهرة فوق شجرة القصة القصيرة والرواية الطويلة . وزيف الآخرون أدواراً وأسماء ، وانتحلوا كتاباً لا قيمة لهم ، ولا موهبة لديهم . لا يملكون القدرة على المواجهة ، أو الإبداع الفني ؛ أو الرؤية الصحيحة . وإنما أجادوا القنص بليل .

أمّا محمد حافظ رجب فإنه في صرخته ، لم يكن يريد أن يلفت الأنظار إليه . وإنما كان يطلب إلى رفاقه من أبناء جيله أن يعبروا عن « أفكارهم » هم لا أفكار سابقهم ، وأن يتحدثوا « لغتهم » لا أن يستعبروا لغة الأقدمين : صادقاً مع نفسه ، ومع الفن الذي

أجاده . وقد تبين لنا فيما سبق أبعاد دعوته ؛ وأسس رؤيته الفنية ؛ وملامح التجديد الذى طالب به . ورغم ردود الأفعال العنيفة التى تلقاها . ورغم الصعوبات والتحديات التى صادفته ؛ فإننا نعجب إذ كنا - ومازلنا - نقرأ كتابات صاحبة تنسب محاولات التجديد للأصدقاء من أصحاب هذه الكتابات . إذ تجعل منهم « ثوار » الأدب ، وحاملى مشعل التطور ، ورافعى راية الابتكار . وكان من الممكن أن يقبل هذا لو أنهم استندوا إلى دراسة موضوعية ، ونظرة شاملة ، واستيعاب وإعراع لكل ما كتب من قصص قصار لأصدقائهم ولغير أعضاء مجموعتهم . بدلاً من اللهاث المحموم من أجل اصطناع « قيادات » أدبية من داخل « الشلة » التى جعلت مثل هؤلاء لسان حال لها : دعائياً وصحفيّاً وإعلامياً .

واللافت للنظر المدققي أنهم أغفلوا « محمد حافظ رجب » عند الحديث عن اتجاه التجديد والثورة على الأشكال القديمة . والحق أقول إنا نلاحظ - الآن - أنه من غير معاصرى محمد حافظ رجب ، جاء شباب الكتاب فى الثمانينيات ؛ فالتفتوا إلى بعض كتاباته ؛ وأخذوا يعيدون قراءة نصوصها ؛ واهتموا بتأكيد دورها فى تطور فن القصة القصيرة فى مصر .

نذكر على سبيل المثال مقال « محمد كشيك » فى مجلة ( أدب ونقد ) العدد الخامس - يوليو ١٩٨٤ بعنوان ( فانتازيا جديدة ولعبة للأقنعة ) ص ٥٠ . ومقال السيد الهيبان فى مجلة ( الكاتب ) العدد ٢٢٥ - ٢٢٦ يناير ١٩٨٠ بعنوان ( القصة القصيرة بين التقليد والتجديد - دراسة فى قصص محمد حافظ رجب ) . كما كتب إبراهيم عبد المجيد مقالاً عنه فى مجلة ( سنابل ) العدد ٢٦ - يناير ١٩٧٢ بعنوان ( سياحة فى رأس محمد حافظ رجب ) . وأجرى أحمد محمود حميدة حواراً معه نشر بمجلة ( الثقافة الجديدة ) العدد ١٠ - إبريل ١٩٨٦ . وكان سمير عبد الفتاح قد فعل نفس الشيء فى مجلة ( رواد ) التى تصدر فى دمياط .

وحتى هذه اللحظة ، لا أجد سبباً منطقياً مقبولاً جعل مجلة ( الطليعة ) تغفل هذا الكاتب ، ولا تعنى بمجرد الإشارة إليه . فالشهادات الواقعية التى قدمتها فى العدد التاسع - سبتمبر ١٩٦٩ لمجموعة من الكتاب والنقاد والسينمائيين والتشكيليين ، قد خلت تماماً من شهادة محمد حافظ رجب . وكان قد أصدر مجموعتين من القصص القصار . ولم يكن صدى صحبته قد خفت بعد . فى حين احتفلت المجلة والمسؤولون عنها بطبيعة الحال - بكتاب لم تكن قد صدرت لهم أية مجموعة قصصية ، وكان تأثيرهم فى الحياة الأدبية ، وفى مجال القصة القصيرة باهتاً ، وإن لم يكن معدوداً . وتجارب محمد

حافظ رجب كانت سابقة على أحداث يونيو ١٩٦٧ . فلم تكن رد فعل عكسى لما حدث أثناءها ، وإنما انطلقت - بالفعل - من استشراف للتناقض ؛ وإدراك لعبثية العالم ؛ ووعى بغربة الإنسان المصرى .

إلى هذا الحد وقبل هذا الكاتب من اليمين ومن اليسار فى آنٍ معاً . وهو يسعى جاداً ، من أجل تغيير مفهوم القصة القصيرة شكلاً ومضموناً ، معتمداً على الفعل الإيجابى ، - أى الكتابة الإبداعية - وليس التنظير والطنطنة الفارغة الجوفاء .

نفس الظاهرة تلمسها فى العدد الخاص ( بالقصة القصيرة : اتجاهاتها وقضاياها ) من مجلة ( فصول ) يوليو ، أغسطس ، سبتمبر ١٩٨٢ سعت المجلة نحو عددٍ محددٍ وجدناهم فى عدد القصة القصيرة ، ثم فى عدد الرواية . كذلك الحال بالنسبة لمجلة ( إبداع ) العدد التاسع - السنة السادسة - سبتمبر ١٩٨٨ ؛ وهو عدد خاص بالقصة القصيرة . كما أن لم يتخير له إدوار الخراط قصة قصيرة فى العدد ١٤ من مجلة ( الكرمل ) ١٩٨٤ . وقد تفضل فذكر اسمه فقط واحداً من الكتاب الاسكندرانية - كما قال - دون إشارة إلى دوره وأهميته ؛ حيث قال ص ١٠ ( والشائق أن الكتاب الاسكندرانية ، يغامرون بأنفسهم بركوب هذا التيار ؛ نذكر منهم محمد حافظ رجب ومحمود عوض عبد العال ) ؛ بينما أفاض فى الحديث عن صفار حواريه ممن لم تكن تجاربهم قد نضجت بعد . ومنهم من لم يكن قد سمع بهم أحد داخل مصر أو خارجها . لأنهم - بوضوح شديد - لم يكتبوا إلا القصة أو القصتين اللتين احتفى بهما أدوار الخراط وحده وغض الطرف عن قصص تحمل سمات خاصة ، وتثير الجدل حولها .

كانت قصص محمد حافظ رجب قد نشرت فى بداية الستينيات . مثال ذلك قصته ( الكرة ورأس الرجل ) التى نشرت فى العدد السابع من مجلة ( القصة ) يوليو ١٩٦٤ ص ٨٤ . وقصة ( مخلوقات براد الشاى المغلى ) نشرت فى مجلة ( المجلة ) العدد ١١٦ - أغسطس ١٩٦٦ ص ٦٠ . وهى التى طبعت بعدئذ ضمن مجموعة تحمل هذا العنوان ١٩٧٩ . أمّا قصته ( أصابع الشعر ) فإنها نشرت فى عدد يونيو ١٩٦٥ من مجلة ( القصة ) ص ٧٣ . أى قبل أن تضمها مجموعته ( مخلوقات براد الشاى المغلى ) بأربع عشرة سنة . كذلك الحال بالنسبة لقصة ( الأب حانوت ) ضمن مجموعة ( الكرة ورأس الرجل ) فإنها نشرت لأول مرة فى مجلة ( المجلة ) العدد ١٠٧ نوفمبر ١٩٦٥ ص ٨٨ . يضاف إلى هذا أن الدكتور عبد القادر القط قد تناول قصة ( أصابع الشعر ) بالتحليل والنقد فى العدد الثامن عشر من مجلة ( المجلة ) يونيو ١٩٦٥؛ قائلاً ( لاشك أن القارئ



يحبس بأن في أسلوب هذه القصة شيئاً غير مألوف . فهو لا يجري على النسق المنطقي المتتابع الواضح كما في سائر القصص بل يعتمد على شيء غير قليل من الغموض ( ص ٩١ . وفي عدد أغسطس ١٩٦٦ من ( المجلة ) العدد ١١٦ كتب عنه يحيى حقي بعد تحليل قصة ( مخلوقات براد الشاي المغلي ) : ( إنه يتميز بأسلوب يدل عليه ويكاد هو ينفرد به ، وأعني بالأسلوب : المضمون والشكل واللغة ) ص ١٠٥ . ثم ما لبث أن أعلن أنه يسبق زمانه . بيد أن محمود أمين العالم أشار إلى أن ( لحديثه وقصصه وشخصيته مذاق حاد للغاية ولكنه على أية حال مذاق خاص للغاية كذلك فيه طرافة وأصالة ) .

وفي العدد الأول - السنة الأولى ، لمجلة ( القصة ) الذي صدر في يناير ١٩٦٤ ناقش محمد عبد الحليم عبد الله ما أعلنه محمد حافظ رجب من أنه وأبناء جيله من الكتاب الشباب « جيل بلا أساتذة » . وأرجع ذلك إلى أنهم « بدأوا يكتبون في جو مشحون بالرغبة والخوف والإرشادات والقواعد فلم يجدوا أنفسهم أحراراً مع عوالمهم الخاصة وتجاربهم التي لم يعيشها أحد سواهم » ص ٦٧ لكنه إزاء قصة من قصص محمد حافظ رجب هي ( الكرة ورأس الرجل ) عبر عن إحساسه بجمالها الذي انتقل إليه ببساطة وعذوبة وانتهى إلى أن هذا العمل جليل وجميل . انظر العدد السابع من مجلة ( القصة ) يوليو ١٩٦٤ ص ١٠٤ .

وكانت تجربة محمد حافظ رجب هي التي تدفع بعض رؤساء تحرير المجلات إلى إعلان موقفهم من نشر مثل هذه الأعمال : وإلى أنهم ليسوا ضدها بأي حال من الأحوال . وهذا ما نجده في افتتاحية العدد الأول من مجلة ( القصة ) للكاتب الكبير محمود تيمور حيث يقول : ( فلن يستأثر بها مذهب بعينه من مذاهب الأدب القصصي ، ولن يتحكم فيها ذوق خاص من أذواق المفاضلة والتمييز . وكما تعترز المجلة بأن تفرض من الأعمال القصصية ثمرات ناضجة لأقلام متمرسه لها تجارب موفقة فإن المجلة كذلك يسرها أن تحتفي بما تتمحض عنه قرائح الشباب من قصص فيها مخايل مبشرة وبواكير واعدة ) ص ٤-٥ . على هذا النحو سار الأديب ثروت أباظة في مجلتي ( القصة ) و ( نادى القصة ) قال : ( ستقرأ هنا وفي هذا العدد قصصاً من الأدب الحديث . ولعلني لم أكتب في هذا النوع من الأدب إلا قصتين أو ثلاثاً ، ولكنني لا أرفضه مادمت أستطيع أن أفهمه . وكثيراً ما أعجب به إذا وصل فهمي إليه . فأنا لا أقف منه موقفاً . وإنما أقف من نفسي أنا موقفاً . ألا أتحمل مسئولية الحكم على شيء لا أفهمه ) ص ٥ .

لذلك نجد إقبالاً على نشر قصص أحمد هاشم الشريف ومحمد البساطي وإبراهيم

أصلان وضياء الشرقاوى وأحمد الشيوخ وحمدي الكنيسى وغيرهم ممن أشرنا إليهم من قبل ؛ استجابة للدعوة التى طالب بها محمد حافظ رجب ؛ وردا على صيحته ؛ وتأكيدا للحرص على مسيرة التطور الفنى الذى يتمثل فى كتابات جيل جديد من شباب الكتاب ؛ يعبر عن مرحلة اجتماعية وفكرية جديدة .

يختلف محمد حافظ رجب عن كثير من رفاقه ؛ من حيث إنه لم يبدأ « التجديد » من فراغ . كما أنه لم يمارسه فى ضوء محاكاة ما كان يقدم من ترجمات لأعمال : البيركامى ؛ صموئيل بيكيت ، سارتر ، كولن ولسون ، ويونسكو ، جون آردن ، هارولد بنتر ، جينيه ، آلن روب جرييه ، ناتالى ساروت ، فرجينيا وولف . ثم إنه لم يقدم على الكتابة القصصية مستندا إلى فلسفات ورؤى أوربية ؛ تحكمت فى منظوره للواقع الاجتماعى ؛ وفى أشكال وأدوات التعبير عنه . إنه - فكرياً - انطلق من وعى عميق بواقع الحياة فى مجتمعه : سياسياً واقتصادياً واجتماعياً وتاريخياً . وهو - فنياً - كان قد فطن إلى أشكال التعبير القصصى فى تراثنا ؛ ولدى كبار الكتاب الأعلام الذين عاصرهم . ولعله بحث فيما توفر له من « نصوص » قصصية ؛ فلم يجد ما يعتبره « مثالا » أو « نموذجاً » يقنعه ويقوده إلى « التجديد » الذى يصبو إليه . ومن ثم كانت مقولته « نحن جيل بلا أساتذة » التى لا تعنى إلغاء لكل الأجيال السابقة ؛ بقدر ما تؤكد اعترافه بأن أحداً من « الأساتذة » لم يقده إلى التجديد ؛ إذ إنه لم يجد فى نصوصهم ما يبحث عنه . إنه ليس من دعاة « سوء الخلق » باسم « الفن » ، ولا هو من هواة « الفوضى » تحت شعار « التجديد » .

يؤكد ذلك أنه مارس الكتابة القصصية فى « الشكل » التقليدى الملتزم . وتعتبر بعض قصص مجموعته الأولى ( غرباء ) ١٩٦٨ تمثيلاً لهذا الاتجاه ؛ وإن حملت فى طياتها بذور التجديد الذى يسعى لممارسة الكتابة فيه . قد يوافق هذا ما نلاحظه من أن شعراء المدرسة الحديثة كتبوا القصيدة التقليدية ؛ وبعدها طفقوا يبدعون . يقول محمد حافظ رجب ( لقد بدأت الكتابة بالتقليد ، ثم وجدت نتيجة لتغييرات نفسية قاهرة ونتيجة لتغييرات ثقافية وحضارية أن الكتابة التقليدية انتهى أمرها . فكتبت الجديد . أما كتاب اليوم ( كما يقول البعض ) فهم يقفزون من فوق جميع الأطر الفنية . لقد وجدوا المائدة أمامهم حافلة وجاهزة فانقضوا على ما فيها دون اهتمام بقدرتهم على الهضم . لكن الحاجة إلى التجديد تستوجب المحافظة على الجديد الصالح فى الأشكال الأدبية ؛ وبالتأكيد لا يمكن أن تنفصل حركة الأدب عن حركة المجتمع ) . مجلة رواد - العدد ٧ - ص ٢٧ .

وبعد سنوات طويلة من الممارسة ، والمراقبة لما يجري تحت شعار التجديد ؛ يعلن محمد حافظ رجب رأيه فيمن قلّده ، أو فيمن تطرّفوا في الغموض الخاص بهم ، الذى لم يساعدهم على النجاح فى توصيل كتاباتهم إلى أحد . واعتبرهم مجموعة من المنبهرين بالجديد لغرابته وتكنيكة ؛ فراحوا يقلّدونه بلا ضرورة وبلا حساب ( لقد ظنوا أن ما لا يفهم هو الأجود . وهذا خطأ كبير . إن الترنيمة التى يتسم بها الأدب الجديد هى ترنيمة الصورة والموسيقى والرسم لكنهم اتبعوا شهوتهم فى إغراق المتلقى بالغموض الكاسح . وهذا اللون يستحق اللعنة وعدم السكوت عليه وهو فى حاجة إلى سكين النقد لقطع لحمه . لقد انبهروا بالغموض الكاذب فكانت النتيجة هى موضة الضباب الذى يكتنف كل أعمالهم . إنهم يستحقون اللا اهتمام بهم وعدم منحهم صكّ الغفران ) . الثقافة الجديدة - العدد ١٠ - إبريل ١٩٨٦ ص ٨١ .

أصدر محمد حافظ رجب أربع مجموعات قصصية ، هى ( غرباء ) ١٩٦٨ ، و ( الكرة ورأس الرجل ) ١٩٦٨ ، و ( مخلوقات براد الشاى المغلى ) ١٩٧٩ ، و ( اشتعال الرأس الميت ) ٩٢ ( الأربعينيون ) ١٩٩٢ . ويبدو أن مجموعته الأولى تأخرت فى الصدور ؛ إذ ضمت عدداً من القصص الذى نشر له قبل ١٩٦٤ . لأن قصته التى أعلنت عن ثورته ( الكرة ورأس الرجل ) نشرت فى مجلة ( القصة ) يوليو ١٩٦٤ . ومع ذلك فإن مجموعته ( غرباء ) لم تضمها مع كونها صدرت ١٩٦٨ . كذلك الحال بالنسبة لقصص ( أصابع الشعر ) التى نشرت فى يونيو ١٩٦٥ ، و ( الأب حانوت ) التى نشرت فى نوفمبر ١٩٦٥ ، وقصة ( مخلوقات براد الشاى المغلى ) التى نشرت أغسطس ١٩٦٦ . وربما يكون الكاتب نفسه قد أثر أن يجمع ما يمثل - من وجهة نظره - مرحلة أولى فى المجموعة الأولى . ثم أخذ يجمع القصص القصيرة التى تتحد شكلاً ومضموناً ؛ لتكشف عن مرحلة جديدة ، وأصدرها فى كتاب معاً ؛ وهكذا .

وهو لم يكتف بإصدار الكتب ؛ وإنما نجد قصصه القصيرة منشورة فى مجلات ( القصة ) و ( نادى القصة ) بالقاهرة ، و ( المجلة ) و ( الرسالة الجديدة ) و ( الصحوة ) و ( سنابل ) و ( جاليرى ٦٨ ) و ( قصص ٨٠ ) و ( النساء ) و ( الآداب ) اللبنانية ، و ( الرائد العربى ) الكويتية ، و ( السفير ) ثم ( إبداع ) و ( نادى القصة ) التى تصدر بالاسكندرية . والمتابع لما يكتبه محمد حافظ رجب سوف يلاحظ أنه يواصل الإبداع فى نفس الاتجاه حتى الآن . نشرت له مجلة ( إبداع ) فى عدد أكتوبر ١٩٩٢ قصة « اللدى المقطوع » ص ٥٤ . وكانت قد نشرت له فى عدد يونيو ١٩٩٢ قصة « لهيب السقا المستعر » ص ٦٨ . أمّا مجلة « نادى القصة » الاسكندرية

فإنها نشرت له في سبتمبر ١٩٩٢ قصة « أشجار اللحم تطرح عظاماً » ص ٨ . وعلى هذا النحو تجد له قصصاً في الثمانينيات والتسعينيات .

وقف محمد حافظ رجب في قصصه الأولى عند تفاصيل الحياة اليومية ، شخصيات انتخبها من القاع : بائع الترمس ، بائع الحلوة العسلىة ، بائعة الطعمية ، سائق عربية الكناسة ، شرطي ، موظف بالأرشفيف ، محاولاً تسليط الضوء على معاناتهم وكدحهم من أجل ضرورات الحياة . متوسلاً إلى ذلك بوصف المكان ، وللممة الجزئيات المحيطة ، والاهتمام بالحارة ، والشخصيات الثانوية ، ( انظر صفحات ٣ ، ٤ ، ٩ ، ١٦ ، ١٧ ، ١٨ ، ٢٥ على سبيل المثال . تطول القصة القصيرة لديه فتبلغ أكثر من ثلاث عشرة صفحة من القطع الكبير ( المدية ) . وقد نظفر بقصة يبدو فيها التأثير بيوسف أدريس واضحاً « شغلانه » حيث العلاقة بين الزوج والزوجة . وطريقة الحكى ، والشخصية التي تعتمد على القوة الجسدية ، واختيار العنوان . وإن لم تخل من ملامح خاصة بالكاتب .

لكن النظرة الفاحصة في معالجة بعض القصص ؛ قد تفضى إلى تلمس بذور التحول أو محاولة الانفلات من أسر الشكل التقليدى . حاول - مثلاً - التصريح بأنه يرفض الطريقة المألوفة التي يقدم بها الكتاب شخصيات قصصهم . يقول في قصة « المليونير » ( وأرى ألا نتوقف أمام ركاب العربات الأخيرة ، فنصفهم كما يفعل كل الكتاب عادة ؛ فهذه الطريقة وإن كانت ناجحة ومثيرة إلا أنها تكلف المؤلف كثيراً من اللفافات الرخيصة . لا أجد ثمنها الآن . كم أنه تكلف القارئ كثيراً من « الباستيليا » التي يروح « يستحلها » كأوامر الأطباء ، وهو يتمخط بين كل سطر وآخر بينما عيناه تعالجان القصة . لذلك سأصرف النظر عن وصف ركاب عربية الدرجة الثالثة وأعدو بسرعة إلى بطل قصتي ) ص ٢٦ تنبه - هنا - إلى الابتعاد عن الإغراق في التفاصيل التي لا تتصل اتصالاً عضوياً بوحدة القصة القصيرة . مع ملاحظة أنه اقتحم عالم أصحاب الملايين ، وما يسفر عنه سلوكهم ؛ وكأنه يصور أصحاب الثروة في السبعينيات والثمانينيات .

والإحساس الحاد « بالغرابة » الداخلية ، والشعور « بالوحدة » ، تصوره قصة « غرباء » حيث يتعمق نفسية « سباك » صغير الشأن ، هاجر من الاسكندرية إلى القاهرة ؛ وهو محب للحياة في جماعة وحيث يتواجد الآخرون . وقد عولجت الفكرة بأدوات فنية واقعية . تختلف عما سوف يقدمه بعد .

أما قضية العلاقة بين « القدم » و« الرأس » بين « العلم » و« الثقافة » و« الفكر »

و« الأدب » : واللعب « بالكرة » ، الذى لا يحتاج إلّا إلى قدم قوية لا تستلزم « عقلا » و« تفكيراً » ولا « ثقافة » . وكيف أن « القدم » هى التى أصبحت تسوس أمور الناس : وهى « الفكرة » المحورية التى صاغها بشكل مبتكر فى قصة « الكرة ورأس الرجل » فإننا نقرأ بذورها الجنينية فى قصة « شغلانة » حيث يقول : ( عندما يستسلم العقل للتعب . وتخور قواه . وينقسم المخ إلى ألف جزء أو أكثر تتناثر فى ألف زقاق ودرب . تتوه بين متاهاتها كل الأفكار والأحلام . فى تلك اللحظة تتولى الأقدام القيادة على الفور . سواء كانت أقداماً حافية أو تلبس أحذية . أى نوع من الأحذية ) ص ٥٧ . ثم يقول : ( منذ ذلك الوقت وأقدام عوض تتولى كل أموره الدنيوية ) ص ٦٠ .

كما تأتى قصة « جداران ونصف » بداية للاتجاه الجديد الذى عرف به محمد حافظ رجب بعدئذ . العلاقة بين « الأنا » و« الآخر » ، العري ، البحث عن « الأنا » فى « الآخر » . الأسلوب غير التقليدى . اللغة التى لا نألفها عند معاصريه . تقول الفقرة الأولى من القصة : ( فى الجب صمت ، ورجل ، وامرأة . أنا فى الجب . وفراش بارد لم تلمسه أنامل حارة بعد . فوقنا مصباح . تحتنا كتب كثيرة مبعثرة ، فوقها نسج عنكبوت تائه فى عشه . لسان الرجل أبكم . كلماته مرتعشة . كلماتي مبعثرة كالقش . المرأة غاضبة : « ماله كالمرضى . ميت !! الكفن أولى به من هذا الفراش ، وامرأة مثلى عندها شغل تجرى وراء رغيغ العيش » . لم أسمعها كلماتها لم أسمعها . سمعها شخص « آخر » غيرى يعيش معى . أعرفه جيداً . عينا المرأة تنزعان ثوبى ، تعرينى ، تنتزع منى حتى جلدى ) ص ١٦ .

ثم تكون الفقرة الثانية ( قلت وأنا أطرق برأسى إلى الأرض : - أنا .. كانت لى واحدة . كنت أحب . الحب يختلف عن ذلك . كنت قاطعتنى بشراسة : « أف لك ، سأنصرف » . استدبرت إلى الشخص « الآخر » الذى أعرفه جيداً . إنه يمتلك نصف جسدى ، له إحدى قدمى وعين واحدة من عيني . قلت أتوسل إليه : « إنه هذا الموقف . لا تدعنى أخرج معهم ، نظر إلىّ وابتسم . ثم استدار ومشى . تركنى وحدى ومشى . سحب قدمه الوحيدة . تحسس عينه وابتعد . إنه يختلف عني فى شىء واحد : سمين وشره لذلك أكرهه ) ص ١٧ .

وتستمر القصة على هذا النحو : ( فى الخارج جياح ينتظرون بقايا لحم . لم أذوقه أنا بعد . تركنى الشخص السمين « الآخر » . خذلى . أخذ منى خمسة أصابع . أخذ نصف رأسى . وجزءاً من مخى . وعد شعيرات رأسى . قسمها بينى وبينه مناصفة وانصرف . أنا

متعب . أقسم لك . اتركني حرام عليك . في جيبه يضع اللحم . يبحث عنه في صندوق القمامة ثم يحشوه به جيبه . إنه لم يمتلك فراشا دافئاً أبداً . ولم ير جدراناً أربعة ولم يخلق عليه باباً . اعتاد مشاركة الكلاب في اللحم المخطوف خلف حواري السوق المظلمة . اتركني فقدماي لم تعودا قادرتين على حملى كأن السحاب يحملنى . ورأسى ساخن كقرص الشمس . ليس هناك فائدة منى ( ص ١٨ ) .

هذه لغة جديدة ، ومفردات جد مبتكرة : الضياع . الانشطار . التمزق . اجسد نصف جسد . والقدم واحدة . والعين واحدة ، والأصابع خمسة . والرأس نصف الرأس . والشعيرات معدودة بتقاسمها اثنان ، أحدهما سمن شره « والآخر » لا فائدة ترجى منه . اللسان أبكم . والجُب لا يضم إلا « المرأة » و« الرجل » و« الشخص الآخر » . الوعي هنا مفقود وخلايا المخ موزعة ، والرأس مشتعلة باللهيب ، لا اتصال بين الأعضاء البشرية ، وبين أفراد المجتمع ؛ بل بين أجزاء الجسم الإنسانى . المرأة راغبة ؛ لكن « الرجل » نصف رجل ، و« الإنسان » نصف «إنسان » . مشطور . شطران لا يلتقيان ؛ فكيف يمكن أن تكون حميمة ، أو أن يكون لتواد أو جماعية . إنها بداية النظر إلى « الواقع » الغريب المشوش الذى سوف يسيطر على « عالم » محمد حافظ رجب .

هذه البداية الفنية الجيدة تبلور شكلاً من أشكال الرفض للواقع ؛ ولتركيبته المختلفة غير المتوازنة . جزئيات ، وتفاصيل ، وأفكار ، وقيم ؛ غير مترابطة . لا نسق فيها ولا تنظيم لها ولا دقة . ولا انسجام أو اتحاد . هذا اللون من التعبير أو التصوير لم يكن مألوفاً بالنسبة للذوق المتلقى العام . قياساً على الكتابات القصصية السابقة . فقد كان الرفض عند الكتاب مباشراً وواضحاً وخطابياً وزاعقاً . يعتمد - فى الأغلب الأعم - على تصوير ما هو كائن كما هو . ثم التعليق عليه ، أو تضخيمه بقصد تشويهه . لكن محمد حافظ رجب رأى الإنسان ، والأحداث ، والفكر ؛ فى وضع مقلوب تماماً . والفرد فى هذا العالم - الواقع ، ضائع ، غريب ؛ لاكنه له ولا كينونة ؛ محاصر ، مخفوق . لا دور له ؛ يتساوى بالأشياء أو الأرقام . يحاول الخلاص والتمرد ؛ لكن كيف ؟ وإناء الماء تشتعل من تحته انيران الملهية ؛ وهو فى داخل هذا الإناء ذرة من الذرات المسحوقة ، التى فتنتها النيران . صعقه التيار الذى لا يميز إنساناً عن حشرة أو جماد أو أى « شىء » آخر لا يدرك ولا يحس ولا يفكر ولا يعى .

إنه - على هذا النحو - لا يقدم إلا « واقعا » كان من اللازم ألا يكون قائماً وموجوداً ؛ لأنه مرفوض ، وغير عقلانى ، ولا قابلية لتصديقه ؛ لكنه - للأسف -



موجود . منطلقه العالم الواقعي الذي يتعامل معه يومياً . ومحوره شخصيات من الحياة الدنيا . لاسيرالية ولا أسطورية ولا ابتعاد عن المعقول للجوء إلى اللا معقول ؛ كما وصفت النظرة السطحية قصصه في البداية . والحق أنه يتناول واقعاً هو في كليته مرفوض ، ومن الضروري ألا يكون له وجود ؛ غير أنه كائن بصورته السائفة . ومن ثم فإنه « عبث » . أمّا الانسان - الفرد الذي يريد أن يؤدي دوراً في مجتمع قائم على أساس البناء الاجتماعي الصحيح غير المعتل ؛ فإنه ضائع أو غريب ، أو محاصر . يريد الإنسان مجتمعاً مستنداً إلى قيم إنسانية ، تحترم وجوده ، وتساعد على أداء دوره ، وتخلق له المناخ الصحي الطبيعي الذي يتنفس فيه ؛ حتى يكون الاستقرار ، والأمن ، والمعقولة ، والواقعية ، والصدق . ولما كان ذلك غير ممكن التحقيق في ظل هذا الواقع الكائن المهيمن ؛ فإنه قد ساد إحساس حاد بالاغتراب ، وسيطر على الشخصيات رفض دائم لأية إضافات يضيفها هذا الجو العبثي ، وهذا الواقع اللامعقول فكرياً وإنسانياً . عالم يبدو للكاتب ممزقاً فاقد المنطق . يسفر عن تناقض فاضح مع ما يدعيه عن نفسه من وحدة وتماسك ومنطقية وثبات وصدق .

ومن ثم كانت رؤية محمد حافظ رجب ، التي قوبلت بعدم الفهم . وهو ما أفضى إلى عدم قبولها من الكثرة الغالبة من الكتاب . وإلى التشويه من قبل بعض النقاد الذين زعموا لأنفسهم أنهم يؤيدونها فاصطنعوا لها وصفاً يلصقها بالسيرالية والفانتازيا . وهم بذلك لا يختلفون عن سابقهم ؛ ليخرجوا بها من دائرة « التجديد » و« الابتكار » .

والتأمل في قصص محمد حافظ رجب : « مخلوقات يراد الشئ المغلي » و« مارش الحزن » و« جولة ميم المملة » و« الأب حانوت » و« ذراع النشوة المقطوع » و« الثور الذي ذبح الرجل » و« الكرة ورأس الرجل » و« عظام الجرن » و« جف البحر » و« الطيور الصغيرة » و« حديث بائع مكسور القلب » ، وغيرها وغيرها ؛ سوف يجد أن الكاتب حرص على أن يتناول قضايا الواقع الاجتماعي والإنساني في مصر ، من خلال رؤية واحدة ؛ لا تبتعد كثيراً عن هذا الواقع ، في تلك اللحظة من تاريخ مجتمعنا .

لذا فإننا نلاحظ أنه قدم عالماً قصصياً جديداً ؛ له ملامحه الفنية الخاصة ، ووحدته المستقلة البارزة . حيث جاءت الرؤية متسقة مع البناء الفني المحكم للقصة القصيرة . بمعنى أن التجديد عنده كان كلياً وشاملاً ، تناول القصة القصيرة شكلاً ومضموناً . ولا يستطيع الناقد أن يفصل الأدوات الفنية التي استخدمها عن هذا العالم الواقعي الذي صورته . فلم يكن مقبولا معالجة عالم الواقع الذي يفقد الانسجام والوحدة والتناغم ؛ بأسلوب فني يحتفل بالتوازن والاستقرار والرصانة والثبات . لأن الواقع جزء لا يتجزأ

عن الأسلوب الذى استخدمه . كما أن الأسلوب وجه من وجوه هذا الواقع اللا متوازن . إنه يريد تصوير عالم يفتقد الترتيب ، والتنظيم ، والإحكام العقلى ، من خلال قصة قصيرة محكمة لا ينفصل فيها الشكل والتتابع المنطقى عن المضمون ؛ وتحقق فيها الوحدة الفنية الكاملة .

ومما يستلزم الإشارة إليه أن ابراهيم فتحى قد تنبه إلى أدق ما يكشف عنه عالم محمد حافظ رجب ، فى فقرة موجزة لفتت الأنظار إلى أهمية هذا الكاتب الفنان ؛ حيث يقول فى ( جاليرى ٦٨ ) - ابريل ١٩٦٩ ص ١١٣ ( ويعبر محمد حافظ رجب عن نظرة شاملة غارقة فى المرارة ولكنها لا تكف عن محاولة اختراق الأسوار : إنه يطعن بقلمه هذا العالم الخاص ويخرج أحشاء العفنة ، وقلبه الأسود ، ويقذف به فى الوجوه ، وعنده تشفى المظاهر المرئية الوديدة عن ضواري الأعماق . فهذه المظاهر المألوفة تصطدم بوقعها النفسى على الذين يجبرونها فتتحول الشخصية الإنسانية إلى ذرات ، وتصلى بالنار فى قدر يغلى أو تتكاثف لتصنع جدران حانوت أو تنقلص إلى أصابع تلتهم ، أو تختفى فى درج مكتب ، أو تتحول الرأس إلى كرة قدم . وهذا الاصطدام بين المرئى وتمثله فى إحساس من يعاينه يقذف شررا يضىء أمامنا الجواهر ، لا كدلالة فكرية ، بل كشئ ملموس غريب كل الغرابة مألوف كل الألفة ) .

هذه الإضاءة الدالة على نفاذ وعمق تلمح إلى استشراف واسع لدور القصص القصيرة التى يكتبها محمد حافظ رجب . وهى تشير إلى قصص مهمة مثل « مخلونات براد الشاى المغلى » و« الأب حانوت » و« أصابع الشعر » و« جولة ميم الممنة » و« الكرة ورأس الرجل » . وإن كنا نراه يخصص قصة « الأب حانوت » بقوله : ( وتكاد هذه القصة الممتازة توجز موقف كتاب القصة الجدد من شجرة التقاليد الفكرية الراسخة ) . ولم يلجأ إلى وصف عالمه بالفانتازيا والتهويمات والسيربالية ؛ على نحو ما فعل صبرى حافظ مرتين : الأولى فى مجلة ( المجلة ) العدد ١١٦ - أغسطس ١٩٦٦ ؛ والثانية فى العدد ١٤٧ من ذات المجلة - مارس ١٩٦٩ .

وإن كنا نراه يُسلم فى المقال الأول بما يلى : ( .. وهى لهذا من أقدر أقاصيص هذا الجيل على بلورة الملامح العامة والأبعاد العميقة لهذه اللحظة الحضارية التى تصدر عنها ) ويؤكد ذلك بقوله : ( ... فقد تمكنت من فتح طاقات تعبيرية ثرية أمام الأقصوصة المصرية ؛ تمكنها من تناول الكثير من القضايا والموضوعات التى تستعصى على التناول بالأساليب القديمة وخاصة فى ظل هذه اللحظة الحضارية المتغيرة دوماً . كما نجحت فى الوقت نفسه فى تقديم عالم أقصوصى متكامل له ملامحه الخاصة وسماته

الفريدة . مشكلة بذلك وجهًا بارزًا من وجوه هذا التيار الأقصوصى الفريد ) .  
 لم يخرج العالم الخاص الذى صورته محمد حافظ رجب عن عالم الواقع الذى عاشه ،  
 وعانى طويلاً من تناقضاته ، ووصل - إزاءه - إلى مرحلة اليأس من محاولات التمرد  
 والثورة عليه . ولعل أول ما أرقه ذلك التباين الواضح فى النظرة الاجتماعية للكاتب أو  
 الأديب ، إذ إنه لا يتساوى مع لاعب كرة القدم . هذا الإحساس اليقظ لخطورة هذه  
 النظرة جاء تعبيراً وتصويراً لما كان قائماً ، وما يزال . إذ يخطئ لاعبو الكرة بأقدامهم  
 بكل تقدير واحترام وإثراء . فى حين لا يتوفر للكاتب والمفكر بعقله شيء - ولو  
 يسير - من هذا .

ألحت عليه هذه المفارقة ؛ حتى أصبح نبضه الفنى متدفقاً بها فى عدد من القصص .  
 وبسببها قد نُفسر شعور الفرد المتميز « بالوحدة » ، وإحساسه « بالغرابة » ،  
 والضياح ، والتمزق . ورغبته فى « الخلاص » ، ومحاولته التمرد . ومنها تأتى النظرة  
 « العبثية » إلى الواقع اللامعقول ؛ الذى لا يستند إلى تعادل ، ومنطق ، وحرية .  
 تبدأ قصة « الكرة ورأس الرجل » على هذا النحو : ( قال الرجل الذى بلا رأس .  
 للشرطى الواقف خلف سور الملعب : - هل لك أن تساعدنى ياسيدى الشرطى ؛  
 لأسترد رأسى الذى يلعبون به داخل الملعب ؟ ومد الشرطى يده له ليتعلق بها قائلاً :  
 هيا بنا لنرى ما يمكننا عمله . المجلة التى أكتب فيها لم تعد موجودة . تركها الناس  
 الذين كانوا السبب فى وجودها . ساروا فى صفوف طويلة نحو الكوبرى يعبرونه ليعثروا  
 على الملعب ، هناك يشترتون بثمن المجلة تذكرة مباراة كرة القدم ) . ص ٥ قد ضاع  
 العقل ، وافترق الإنسان المفكر رأسه الذى يميزه ، ويساعده على منطقة الأشياء ، وقيادة  
 الوجدانى ، وتوجيه الرأى العام . وجموع الناس اتجهوا نحو شيء آخر هو « الملعب »  
 بدلاً من المجلة . ليستمتعوا بأقدام تتلاعب بالكرة وليس بأقلام تقدم ثقافة وعلمًا وفناً  
 وأدباً . وما كانوا يدفعونه لشراء المجلة أصبحوا يقدمونه ثمنًا لتذكرة .. والشرطى -  
 السلطة تحرس الملعب وترى ما يمكن عمله !! وحلت الكرة محل الرأس ؛ وتوسلت  
 الأقدام بها ، لأنها اتخذت مكان « العقل » ؛ واختفت « المجلة » ليظهر « الملعب »  
 ميداناً لصراع الأقدام ، بدلاً من صراع الأفكار والعقول . وتحول المحرر سليلت اللسان  
 إلى الرياضة فأصبح معلقاً رياضياً . وغدا الكتاب والمفكرون كالماعرز ؛ جلودهم خشنة .

( .. وأخيراً جدا تبينت أنى لست موجوداً . ومن ثم فرأسى هو الآخر غير موجود .  
 ولأنتى غير موجود ، فقد مد رجل خلفى يده وشد شعرة من رأسى من فرط الحماس

ليس إلا . فالتفت ورأى مدهوشا ، فقال وهو يستعد للصراخ - معذرة حسب رأسك معلقا في فراغ ! قلت وأنا أرغب في محادثته : - إنه كذلك ، ولكنه يستحق الإعجاب أيضاً . لكنه لم يرد . قفز إلى أعلى وصرخ « جون » ( ص ٩ .

وعبثاً يحاول إثبات وجوده - رأسه - عقله - فكره ، في هذا الواقع اللا مقبول لكنه موجود ، فاقد العقل والتوازن ، ويذوب صوت الفرد العاقل في الملعب الكبير المحافل بالجماهير ( أردت أن أقول لكم إن رأسى يساوى هذه الكرة . لو تجربونه مرة . تجربوه مرة . صاح الناس : أخرجوه أخرجوه . نريد الكرة . نريد الكرة . أعيدوا اللعب . وجدت في عيونهم الشر ) ص ١٣ . لقد حوصروا واتهم لأنه لا يقبل « الواقع » الموجود ويريد أن يفرض « واقعاً » آخر غير موجود مع أنه معقول . ومن ثم فإنه - في النهاية - يصبح غريباً لا يجد له مكاناً وسط هذا العالم .

ويصبح هنا العالم بكل ما يشتمل عليه هو القوة القاهرة الضاغطة على الفرد في كل حين ؛ فتدمره وتطحته وتمزق أوصاله ، وتفتته إلى جزئيات صغيرة ؛ كي يغدو بلا فكر ، وبلا عقل ، وبلا وجوده أو فلينزو ويتوقع حتى لا يواجه الثيران الهائجة في كل مكان من هذا العالم . ومحاولة استرداد العقل عند الأطباء النفسيين لا تجدى ؛ لأنهم هم الآخرون مرضى ، ولأن دواءهم « بول » وعلاجهم « زيف » . وإذا كان المحور الأساسى هو « العقل » ؛ فإن الرمز بالحرف « ع » لبطل قصة « الثور الذى ذبح الرجل » مقبول فنياً . ( وقام متعباً يتحسس رأسه فوجد في أعلاه قرنين بارزين . فأدهشه الأمر . وتبع القرنين البارزين حتى انتهيا به إلى ملعب واسع تحيط به مدرجات هائلة تغطيها آلاف الرؤوس المتحمسة إلى حد الجنون ) ص ٣١ .

دائماً أبداً هناك : الرأس ، والملعب ، والكرة ، والشرطى أو الجندى التترى ؛ ثم المعاول التى تلتهم العقول . وتضيع الصيحة باستمرار ( أرجو أن تعيدوا لي الآن الجزئين المكسورين في رأسى ) . حتى الهروب من هذا الواقع الاجتماعى الشرس غير ممكن . « فالرجل لم يدعه يهرب ؛ بل اندفع إليه وغرس في عنقه - عند الكتف - حربة صغيرة » . وكان عليه أن ينصرف والسيوف مغروس في عنقه ، مذبح يركب العربّة فيجد أن للوجوه قرناً ، تطول وتطول حتى تخترق سقف السيارة . وجد نفسه مربوطاً في العמוד من عنقه . وهو يحمل الجزأين المكسورين من رأسه . ومع ذلك فإن الجميع يرفضونه ؛ ويبعدون عنه ، ويسرقونه . لا لشيء إلا لمجرد أنه « ثور هادىء عاقل » . العقل والاتزان مرفوضان ؛ يجعلانه غريباً بين الثيران الهائجة المجنونة التى تضغط عليه وتمتنه وجوده ، ولا تتيح له فرصة التمايز والتفرد .

وفقدان « العقل » ، و« الوعي » سمة أساسية ومَعْلَم من معالم هذا المجتمع الواقعي . حتى العمال الفعلة الذين يمثلون الفئات الدنيا فقدوا عقولهم وأخذوا يبحثون عنها في « القاع » حيث التراب ، فسقطت عيونهم فيه ( نظرت للباعة حولي ، وجدت عيونهم ملقاة في التراب . سألتهم : - لماذا سقطت عيونكم ؟ ماذا حدث ؟ قالوا : التهمت المعاول عقولنا ؛ وداروا يبحثون عنها بين الأنقاض . فضبطهم المهندس ، قال لهم : ماذا تفعلون ؟ - نبحث عن عقولنا . قال : احملوا هذه الأحجار واملأوا اللوريات . إنكم ستجدون فيها عقولكم : ) ص ٤١ .

وما دام الجميع قد فقدوا عقولهم ، التي تميزهم عن الكائنات الأخرى ، فإنهم أصبحوا يتساوون معها . ولا ضير إذن من أن يجعلهم الكاتب أرقاماً أو حروفاً أو ثيراناً أو مكاتب ، إن قصة « جولة ميم المملة » يحتل الحرف « ميم » مكان الصدارة في العنوان ، وهو الشخصية المحورية في القصة . وإلى جانبه الحرف « س » و« غ » و« نون » . وقد أشرنا إلى دلالة الحرف « ع » في قصة « الثور الذي ذبح الرجل » . وشخصيات قصة « رجل معلق في دوسيه » ليسوا إلا مكاتب « عاد إلى الديوان من جديد وفوجيء بالرجال المكاتب ، وقد ظهرت لهم أرجل خشبية زائدة . كل واحد صار له ٤ أرجل وفي داخل قلبه ثقب لمفتاح يدور » ، « سأقطع أرجلي الزائدة لكي لا أصير مكتباً .. سأخلع قلبي وأدفنه لكي لا يصير ثقباً مفتاحه يدور فيه من الثامنة إلى الثانية » . وثمة الصديق « ح » في نفس القصة .

هناك « الدمية » و« البراد » و« الجثة » و« الشبح » في قصة « مخلوقات براد الشاي المغلي » . أمّا الأرقام فإنها أساسية في قصة ( اشتعال الرأس الميت ) مجلة « قصص » - العدد الأول - يوليو ١٩٨٣ ص ٤ . « حضرت لجارك رقم ٨ . أنا رقم ٦ . حرام أن أتركك بلا عمل . ادخلي . ادخلي وامتصى دمائي بدلاً منه . زميلاتك في الليل امتصن كل الدماء » . « رقم ٧ رقم زنزانة وهو خارج السجن وداخل السجن من قاع الصندوق وخارج الصندوق » . إن التحول من المحسوس إلى المجرد قد تطور في العصر الحاضر ؛ ولم يعد وفقاً على حسابات الميزانية والعمليات الاقتصادية حساباً عديداً معقداً . وذلك لأنه في النظام الاقتصادي لا يتعامل الرأسمالي بألوف الجنيهات ، بل إنه يتعامل مع ألوف الزبائن ، وحملة الأسهم ، والعمال والموظفين .

وقد أصبح كل هؤلاء أجزاء في آلة ضخمة ينبغي حساب شئونها . وليس الفرد في هذه الآلة الضخمة سوى رقم من الأرقام ، أو وحدة مجردة ؛ كأنها لا تتنفس ولا تنبض بالحياة . غير أن التفكير المجرد بالكم والرمز قد تجاوز دائرة الإنتاج الاقتصادي ، وامتد

إلى موقف الإنسان من كل شيء ، ومن كل فرد ، بل وامتد حتى شمل موقفه من نفسه . هذا المعنى هو الذى أدركه محمد حافظ رجب فى « مارش الحزن » : ( كل شيء يسير فى مداره بنظام . نحن ذرات ضئيلة غير مرئية داخل هذا النظام ) . ص ٢٥ م . الكرة ورأس الرجل .

كل العناصر المحيطة ، والظروف الخارجية ، والتناقض بين ما يقال وما يحدث بالفعل ، وما يشاع عن الأمل فى 'لغد' مع وجود الفهر الدائم فى « اللحظة » ، والإحباط المستمر « الآتى » ، هو الذى دفع بالإنسان - الفرد إلى عدم التصديق ، وإلى ما أجاد الكاتب تصويره من حيث إن شخصياته فى الأغلب الأعم تعيش « اغتراباً » دائماً . إنها تستهدف « الصدف » والعالم من حولها كذوب ، مبنى على باطل . وهى تنغيا « الأمن » والمجتمع لا يوفر إلا « الوحشية » والقسوة والعنف . هى تحلم بعالم عقلاى منظم ، بينما تسرى الفوضى والعشية بدعوى التغيير . وتتضافر « الغربة » مع « العبث » مع « الغثيان » وتتحد - جميعاً - فى نسيج متشابك ، لتشكل عالماً « مقلوباً » عند محمد حافظ رجب .

« هو غريب والليل هو الآخر غريب . ابن غير شرعى للزمن وابن غير شرعى لهذه المدينة » : « أنا بينهم غريب لكن الغربة أصبحت عادة » ، « الآن أغلق عيني . أموت غريباً كما كنت فى الشارع . اكتشافى لا فائدة منه . الليل ليل كما يراه كل الناس . والنهار نهار كما يجدون أنفسهم فيه » . ص ٢١ - ص ٢٢ - ص ٢٦ من مجموعة « الكرة ورأس الرجل » . و« ميم » يحمل جسده الصريع فوق كتفه ويسير يهتز من ثقله يبحث عن مقبرة « هناك فى مقبرة الغرباء سيدفن نفسه » ٩٤ . « أنت لم تجرب العيش أبكم ، تمشى وحدك بالشهور فوق الأسفلت بلا إنسان تحادثه . أنت عشت بلسانك كاملاً . لم يقطعك لك أحد . والرجال دفء متوهج حولك دائماً » ٩٩ .

وكلمات البداية فى قصة ( مخلوقات يراد الشاى المغلى ) تأكيد لهذا المعنى . ( أنا رجل تكتننى الغربة فى كل الأركان . توقفت عن المسير مؤقتاً . أجلس الآن داخل علبة سبائر فوق رف . أعرض فوقها الحظ معلقاً فوق جبل : أوراق يانصيب . اقتحم غربتى رجل سمين ) ٥١ ، ( ترقيت من داخل غربتى حضور الزبائن لأسألم عن سبب كراهيتى للمقهى » ، « تلفت حولى . نسيت كراهيتى للمقهى مؤقتاً درت أبحث فيه عن مخلوق حى لأحادثه . لكنى لم أجد . وعثرت فى طريقى على جثة تتكىء فوق مقعد » .



هكذا نجد « الغربية » و« العزلة » و« التفكك » ، والمخلوقات المسحوقة في هذا العالم الغريب تنتظر الانتظار القاسى الذى يدمر كل شىء . حيث يكون الزمن قاتلاً . بل إن الكاتب كثيراً ما يقدم مخلوقاته خارج الزمن « بعد الساعة الرابعة والعشرين » ؛ « فى أى يوم من أيام القيامة الآن ؟ » . ومع ذلك فإنها - جميعاً - محاصرة ، مخنوقة ، منظوية ، تنزوى داخل براد شاي . أو فى علبة سجائر . أو فى أعماق شق . أو فى زوايا صندوق أحذية . إنه اغتراب حقيقى وابتعاد عن العالم الخارجى . دفعت إليه قسوة هذا العالم وتناقضاته ؛ وعوامل القهر التى تتضافر لتخلق الإنسان - الفرد ؛ أو لتسلبه حياته ووجوده وأحلامه .

وليس أدل على ذلك من أنه عندما خرج إلى الشاطئ سرقوا سرواله؛ فأثر الانزواء فى جحر ، مرعوباً متوجساً ، خائفاً ، محمومًا . حيث يرى الصور المفككة المتداخلة التى قد تترايط فى النهاية ترابطاً مقبولا ؛ فى حين إنها تبدو - لأول وهلة - فاقدة منطق الترتيب المنظم . صور عن فانجلي وستليو ، واليونانية العجوز ، والمراهنات ، وماسح الأحذية ، والكهف ، والأحذية ، وصبى المقهى ، ربائع السجائر ، والأقارع ، والقزم ، ومقطوع الساقين . إنهم جميعاً يشكلون عالماً لا يتوفر وجوده إلا فى مقهى . بمعنى أن المكان أضفى ملامحه على الأشياء والأشخاص . فالبطل يقبع فى داخل علبة سجائر ، وصاحب المقهى فى براد . وسط هذه الأشياء قد يستمد العريب وجوده . إذ الكل مسحوق مقهور ، وليس ثمة مفر منها معاً . لكنها الرغبة فى التواصل التى تدفع إلى محاولة التحرر ، بتحطيم السدود والحيطان العالية ، فى هذا العالم الذى تحاصر - الغربية ، وتكتشفه العزلة .

والهروب إلى العزلة عند محمد حافظ رجب فى معظم قصصه القصيرة ، محاولة يائسة من شخصياته لإيجاد نوع من « الأمن الخاص » أو « الاستقرار الذاتى » ؛ بعيداً عن العلاقات الخارجية التى تتسم بالتعقيد ، والقسوة ، والضغط ، والقهر ؛ وتنفضى إلى الانسحاق ، والطحن المؤلم . والإنسان - الفرد إزاء هذه الضغوط والملايسات والظروف ، عاجز عن فعل شىء ، أو عن رد الأذى عن نفسه . إذ لا تتلاءم قوته الذاتية مع مجموع القوى الخارجية ؛ فيشعر بالعجز والضالة ؛ مما يجعله يهرب إلى حيث العزلة فى « براد شاي » ، أو « علبة سجائر » ، أو داخل « دوسيه » معلق . وسرعان ما يتضخم الإحساس بالغربة ، ويتحول إلى « غربة عن الذات » ، بعد أن كان اغتراباً عن الواقع [ .

إن « بطل » محمد حافظ رجب هو « أغرب الغرباء » كما يقول علماء النفس وعلماء

الاجتماع . فإذا كان الغريب هو ذلك الإنسان الشقى الذى ينطق وصفه بالمحنة بعد المحنة ؛ ويشعر بالافتقار فى هذا العالم ؛ حيث لا جذور تربطه به ؛ إذ إنه لا يقوى على الاستيطان فى وطن بنى بالماء والطين . فإن هناك نوعاً آخر أعمق منه غربة ؛ وهو ذلك الذى يكون غريباً حتى وهو فى الوطن ، لم يتزحزح عن مسقط رأسه . هو ذلك الذى يكون غريباً حتى وهو بين الآخرين ، هذا هو أغرب الغرباء . إنه وإن كان وسط الناس ؛ لا يضيع فيهم ، بل يظل غريباً عنهم ، لا يتقلب داخل قوالب آرائهم الشائعة ؛ ولا يتمذهب بمذاهبهم الجارية . بل إنه لا يرغب فى الاختلاط بهم ؛ لأنهم فى نظره - وفى الواقع - من عوامل ضياع ذاته الحقيقية وشخصيته الفردية .

يصف « أبو حيان التوحيدي » فى كتابه ( الإشارات الإلهية ) هذا اللون من الغربة ؛ وهذا النوع من الغرباء بقوله : ( هذا وصف غريب نأى عن وطن بئى بالماء والطين ، وبعد عن آلاف له ، عهدهم الخشونة واللين . فأين أنت عن غريب طالت غربته فى وطنه ، وقل حظّه ونصيبه من حبيبته وسكنه ! وأين أنت عن غريب لا سبيل له إلى الأوطان ، ولا طاقة به على الاستيطان ؟! الغريب من نطق وصفه بالمحنة بعد المحنة . إن حضر كان غائباً . هذا غريب لم يتزحزح عن مسقط رأسه ، ولم يتزعزع عن مهب أنفاسه ، وأغرب الغرباء من صار غريباً فى وطنه . وأبعد البعداء من كان قريباً فى محل قربه ؛ لأن غاية المجهود أن يسلو عن الموجود ويغيب عن المشهود ، ويُقصى عن المعهود ) .

وكما سبق لنا القول إن محمد حافظ رجب لا يستند إلى نظرية نفسية أو إلى رؤية فلسفية معينة يسعى إلى تطبيقها فى تصوير « الإنسان » المقترب ؛ أو إلى تبني مفهوم معين للاغتراب . ولكنه - بالفعل - يصور واقعا ؛ قاده إلى تصويره ؛ الحرص على تحطيمه ، ورفضه ، والثورة عليه . وهو لا يعلن ذلك بإطلاق الشعارات الزاعقة أو الخطب الجمهورية ؛ ولكنه يجعل « الواقع » المقلوب ؛ فى تناقضه ، وتقلبه ، ولا معقوليته ، هو محور الحركة والصراع فى القصة القصيرة . إنه لا يتمثل « ميرسو » بطل رواية البير كامى ( الغريب ) ؛ بقدر ما يعي الواقع السياسى والاجتماعى والاقتصادى والفكرى ، ودور الإنسان فيه ، وموقف الجماعة منه .

مجتمع مجرد الإنسان من هويته الإنسانية بتحويله إلى « شئ » أو إلى « ذرة » ؛ فاقد القدرة على الإحساس والشعور وانعاطف . مجتمع يوجد فيه أفراد متفردون ؛ لكنهم عاجزون عن التجاوب مع الأوضاع السائدة فيه ، والثقافة التى يفترض أنهم ينتمون إليها ، لكنهم يرفضون القيم العامة التى تسود فى هذه الثقافات التى يتقبلها أفراد

المجتمع الآخرون . مجتمع تزداد فيه سطوة القيود مثلة في قوة العادات والتقاليد والعرف ؛ وانحسار الديمقراطية ، وطغيان المادة ؛ مما يخضع الفرد لهذه السطوة تماماً بطريقة تمنحى معها شخصيته المستقلة المتميزة ؛ بحيث لا يكاد يتمتع بكيان متميز ومستقل عن الجماعة التي ينتمى إليها ويستمد منها كل مقوماته . عندئذ تكون حياته - من حيث هو فرد - عديمة الأهمية بالنسبة لنفسه ؛ وبالقيااس إلى غيره من الناس ؛ مما يلجئه إلى الانتحار أو إلى حالة الاغتراب الدائمة عن الذات ؛ وعن الآخرين .

والاغتراب عن النفس ينطوى على شعور الفرد بانفصاله عن ذاته . وهو نمط من التجربة يرى الفرد نفسه فيها كما لو كانت غريبة عنه ؛ حين يصبح منفصلاً عن نفسه ؛ وحين يفتقد المغزى الذاتى والجوهري للعمل الذى يؤديه . ويمكن لنا أن نبين هذا فى قصة « رجل معلق فى دوسيه » حيث يتعامل البطل مع جثته ، ومع أعضائه الشبيهة ؛ كما لو كانت منفصلة تماماً عنه .

وبالمثل يتعامل الابن مع الأب من منطلق الانقسام التام ؛ وعدم القدرة على الاتصال والتوافق . حيث يصبح الأب شيئاً « حانوت » يبيع للزبائن ؛ له جدار ، وبداخله موائد وملاحات ، لكن الابن يرفض هذا الواقع ؛ حتى لا يتحول إلى « حانوت » ؛ إلى شيء لا روح فيه ولا حياة ولا استقلال ولا شخصية . ومن ثم فإنه يشهر السكين فى وجه الحانوت . وهو بهذا ينقض على الواقع القائم الموجود ؛ بهدف تخطيطه والقضاء عليه . إنه غريب عنه ؛ رغم انتمائه الأولى إليه . لم يعد ابناً يرتبط بأب . بل إنه أسير بين يدي جلاد له أنياب مخضبة بالدماء . والزبائن أصابع تحفر الأرض وتبنى البيوت وتصلح السيارات وتنغمس فى أطباق القول ، وتضع القروش فى جيب فوطة الأب حانوت . وعمال المحل رجال متأكلون ، سجناء داخل وعاء القول الضخم المغلق المعبأ بالبخار . وفوق الوعاء يتربع الأب حانوت . وزبائن المحل « أصابع الفقراء الجائعة » تضطهد أرجل وأذرع ورءوس الفقراء من عمال المحل . وإذا كانت الابن قد فشل فى توجيه الطعنة إلى قلب والده ؛ فإنه خرج طريداً مقهوراً ، وبقي الحانوت والجدران وسطوة الاستغلال .

ذلك أن الإحساس الحاد بالغربة عن الجذور ؛ وعن الواقع ؛ وتناقض العالم المحيط بالإنسان الفرد ؛ حيث الأب الذى أصبح حارساً لسجن الابن ؛ فى حين يتحدث عن الحنان الأبوي ؛ مع أنه يمارس مع ابنه علاقات الاستغلال البشع ، وخنق الحرية ، وواد أية محاولة لإثبات الشخصية الفردية . إذ يظل الفرد محاصراً مخنوقاً ؛ لأن الجدران قائمة راسخة صلبة كالجبال .

وهنا لا يستقيم الحكم الذى أطلقه الدكتور شكرى عياد على هذه القصة : مع رؤية محمد حافظ رجب التى انسحبت على معظم قصصه . فقد نظر إليها الدكتور شكرى عياد منفصلة عن نتاجه القصصى . يقول : ( وتلتقي « الأب حانوت » مع « المربع الدائرى » فى فكرة ظلم الضعفاء لمن هم أشد منهم ضعفا ؛ حين تجعل زبائن مطعم الفول يقسون على العمال ، وصاحب المطعم يقسو على ابنه الذى يساعده فى العمل ، وتمزج بين التمرد على الاستبداد والتمرد على سلطة الأب فى إحياءات فريدة واضحة ) القصة القصيرة فى مصر ط ٢ ١٩٧٩ ص ١٨١ .

الابن هنا إنسان ضائع ، يحيا وسط عالم تسوده القوة . وهو فى مواجهة القهر المفروض عليه يحاول أن يصطنع قوة موهومة يدافع بها عن وجوده؛ لكنه يخفق ؛ ويبقى ضائعا وحيدا ، كما تظل نظرة الناس إليه كحشرة كما هى دون تغيير . مثال ذلك بطل قصة « برهوتة والحمار المهوم » ؛ وبطل قصة « الأمطار تلهو » حيث تتكامل عناصر متعددة لتفصح عن طبيعة العالم الذى يحاصره فى كل مكان ، وهو عالم موحش متناقض ؛ يحتل فيه « البواب » سلطة « الأب حانوت » أو القوة الضاغطة التى تتخذ موقفا مضادا للفرد ؛ لتوقعه فى قاع الخيبة والعجز والانزواء فى أركان الغربة والوحدة والضياع . والبطل هنا - كما كان فى « الأب حانوت » - يحاول الفعل لكنه ينهزم ، حيث يهوى من فوق السلم ليتحطم عموده الفقرى ؛ فلا يقوى بعدئذ على شىء . وتتأثر علاقته بزوجته . وكما أن علاقة الأب بالابن افتقدت جانبها الإنسانى ، فإن الزوجة - كذلك - تتغير وتتخذ علاقتها به شكلا مغايرا لما كانت عليه قبل العجز والهزيمة . لأنه لم يعد قادراً على الفعل « أنا نصف رجل الآن » .

كذلك نلاحظ أن الزوج فى « ذراع النشوة المقطوعة » يشعر بغرته عن زوجته ؛ حين يتأكد من خيانتها له . والموظف الذى يعيش غربياً ؛ وهو يعانى بسبب هذه الغربة ؛ وسط جمع من الموظفين أهلوه . ولم يعد له إلا المصير المؤلم « رجل معلق فى دوسيه » ، ويظل العجز عن تحقيق الأمل يلاحق الإنسان فى هذا العالم الغريب « الطيور الصغيرة » . حيث يبقى حبساً كالطيور الصغيرة فى قفص مصنوع من قضبان حديدية جامدة وصارمة . فيكون افتقاد الأمن والراحة والاستقرار ؛ والإحساس بالاغتراب عن هذا الواقع الملىء بالخداع والزيف ؛ والذى لا يتحقق فيه أى نوع من التواصل الحقيقى . إذ يحتل القهر أسمى مكانة . وترتوى الخيانة من أصفى منهل « الأمطار تلهو » و« الطيور الصغيرة » . فلا نظفر بعدئذ بإنسانية أو حب أو إخلاص أو صدق . لأن كل ما سبق يتحد لينحرف بالإنسان عن جوهره ؛ ليفصل بينه وبين الآخرين .

لقد ابتعد الإنسان - بالقوة - عن الاتصال المباشر بكل عناصر هذا العالم المخيف . وهذه الظاهرة النفسية هي التي تجعل الفرد يحس بأنه غريب عن هذا الواقع ؛ بل غريب عن نفسه . لا يشعر أنه مركز العالم ، أو أنه خالق لعمله ، متحكم فيه . فقد باتت أعماله وما يترتب عليها ، سيدة عليه ، متحكمة فيه ، وليست ملكاً له . وقد يكون مخدوعاً فيحسب أنه يعمل ما يريد ، والواقع أنه مدفوع بعوامل تنفصل عن نفسه ، وتعمل من وراء ظهره . إنه غريب عن نفسه ؛ كما أن غيره غريب عنه - الأب والزوجة والموظفون ولأعباء الكرة - وهو لا يتصل بنفسه ولا يتصل بغيره كما هم في الواقع ؛ ولكن في حالة منحرفة من أثر القوى اللا شعورية التي تفعل فعلها فيهم . ويغدو الفرد في النهاية وقد فقد نفسه كمركز تتجمع فيه خبراته الخاصة ، وفقد إحساسه بذاته ككائن مستقل له كيانه الخاص الذي لا يتوقف على شيء سواه .

ومن ثم تبدو صورة الانفصال شاملة في قصص محمد حافظ رجب . وهي انعكاس للصورة التي تسود العلاقات في المجتمع . إنه يتغلغل في العلاقة بين الإنسان وعمله . وبينه وبين الأشياء التي يستهلكها . وبينه وبين الدولة . وبين غيره من الناس . بل بينه وبين نفسه . إن العلاقة بين الإنسان والإنسان في ظل النظام القائم ، والواقع المقروض ، فقدت إنسانيتها التي تتميز بها ؛ وغدت علاقة بين فكرتين مجردتين ؛ أو بين آلتين حيتين - إن صح التعبير - تحاول كل منهما أن تستخدم الأخرى أو أن تستغلها ؛ في ضوء إحساس عارم بالريبة وانعدام الثقة . وهنا الفصل بين الإنسان والإنسان قد أفضى إلى فقدان تلك الروابط الاجتماعية العامة التي كانت معروفة في القديم . لذا فإن المجتمع أصبح مؤلفاً من أفراد ، كل منهم غريب عن الآخر . وهو المعنى الذي توصل إليه محمد حافظ رجب في قصصه القصيرة وكأنه يريد أن يقول إن « الاغتراب » نوع من الوباء الذي خلقته عوامل اجتماعية واقتصادية وسياسية ؛ أصبح بها ومعها يهدد البناء الاجتماعي . وإن اتخذ صوراً وأشكالاً متنوعة ؛ كالانسلاخ عن المجتمع ، والعجز عن التلاؤم ، والإخفاق في التكيف مع الأوضاع السائدة .

ولعل التأمل الدقيق فيما تضمنته قصة « جولة ميم المملة » يقودنا إلى بلورة صياغة لعالم محمد حافظ رجب ولكثير من مفاهيمه . تأتي فقرة البداية على هذا النحو : ( تدرج ميم داخل المأزق المجنون . رياح تندفع من كل الثقوب تدرجه . ظل يتدحرج . يتدحرج ملثاث العقل ) . فالبطل محاصر ومخنوق داخل المأزق المجنون . الحصار اللا معقول . والقوى العاصفة العاتية تعمل على دحرجته من كل صوب

وحذب . وهو لا يملك إلا الاستجابة لها صاغراً فاقد القدرة على التفكير ، والوعى ، والتصديق .

ثم نقرأ ص ٨٧ ( عاد يتدحرج من جديد . وتذكر كلمات أبيه له في الماضي : يا ابني . أنت قاتلي ، وقاتل أبنائك وأبنائي . صرخ في أبيه : أصمت أصمت . يجب أن أذهبك لأتحرر .. وليتيم الأولاد . لا يهم . حريقى : الهدف : خروجى من العادة ) .

هنا يتجسم الانفصال حيث الإنسان غريب عن الإنسان . الابن قاتل أبيه - ماضيه - وقاتل أبنائه - مستقبله - والهدف هو الحرية الفردية ؛ لأن سلطة الأب كانت جبارة قاسية . والذبح هو السبيل الوحيد للقضاء على الماضي ، والعادى ، والمألوف . والغاية هي الخروج من التقليد والعادة . لم تعد ثمة وشائج ، ولا صلة رحم ، ولا شفافية ، ولا حوار عقلاى معقول . لأن الكائنات ، والأشياء ، والأحداث ، والوقائع ، غير عقلانية ولا معقولة . الأب غريب عن أبنه . والأبناء غرباء وكذلك الأحفاد ، والصمت هو الطريق الممهد للذبح ، فى سبيل الحرية . وثمة تمرد ، وثورة ، وغضب من أجل الخلاص والحرية . كما أن عدم التوافق أو الانسجام أو الاتصال ، حيث الضدية ، علامات بارزة فى هذا الواقع الموجود .

وتفقدنا هذه العلاقة إلى قمة العيب والغيان : ( دس يده فى صدر أبيه . أخرج قلبه . مد السكين وذبحه . وارتمى الأب فوق بلاط الدكان . فداس فوق جثته ومسح الدماء من السكين : الآن تحررت من البكم ، تحررت يا سجناء . الدكان سجنه ، بناه الأب ، ليظل للأسرة مقبرة مفتوحة ) ص ٨٨ . السكين هنا هى الوسيلة كما كان وسيلة الابن فى قصة « الأب حانوت » . الأب والابن والسكين ثالثها . وهو فى يد الابن فقط دون الأب . هناك كان العجز ؛ وهنا كان القتل . والأب يرمى مضرّجاً بالدماء فوق بلاط الدكان . حيث يمثل البيئة المكانية التى يتم فيها الظلم ، والإظلام ، وكبت الحرية ، وموطن الاستغلال . وحانوت الأب كان هو السجن الذى بناه الأب لممارسة كل صنوف القهر ، وخنق الصوت ، ووأد أية محاولة للانطلاق . ورغم ذلك الانتصار الخادع يعود الإنسان إلى الوحدة ، والوحشة : ( أحس ميم فوق أسفلت الشارع أنه وحيد . وحشة لا تغتفر منه ومن العالم معه . وتاقت نفسه إلى مخلوق آخر يحده براغيث الأزق المجنون . يتدحرجون مشه فيه يجلبون له الغشيان ، الغشيان ) ص ٩٢ . الوحدة ، الغربة عن نفسه ، وعن العالم . والمخلوقات إمّا أرقام أو أشياء أو حشرات : واقع يثير الغيان . والانفصال التام عن الذات . وانشطار الواحد إلى اثنين لاعلاقة سوية ترحد بينهما . عيب . فوضى : ( حمل « ميم » جسده الصريع فوق كتفه وسار بهتز من ثقله .



يبحث عن مقبرة . هناك في مقبرة الغرباء سيدفن نفسه . ولما رأى أنه لا يمكنه الاستمرار في السير وجثته ينقلها من كتف إلى كتف : أسرع وقفز إلى الترولى وهو سائر ، ووضع الجنة على مقعد وجلس هو على مقعد آخر : إلى أين يسير به ؟ إلى الغموض الذى لا يعرفه . يجد فيه الراحة من كل هذا العذاب المتصل . هذا هو مقصده . وجاء الكمسارى يطلب ثمن تذكرتين . قال « ميم » وهو يشير إلى جثته : هذا النائم معى . وأنا وهو ليس معنا نقود ) ص ٩٤ .

ويستمر الكاتب في تصوير هذا العالم البارد ، وتلك الجثث الميتة : ومفردات الواقع العبثى الذى يثير الغثيان ، ( تلفت « ميم » حوله . فوجد عدداً من الجثث تجلس متكومة بعضها حول بعض تحتسى الشاي ، وتدخن اللفائف ، وخلف كل جثة قدمان معلقتان فوق المشجب على الحائط . اقترب « ميم » منها وهو يرتعش . هل يمكن الجلوس ؟ . قالت جثة وهى تدخل رأسها في كوب الشاي الساخن تدفئه فيه لحظة ، ثم ترفعه منه لتعاود الاشتراك في المناقشة مع الأخريات : - علق قدميك واسترح ؛ ماذا كنتم تقولون ؟ . خلع « ميم » قدميه وعلقها على الحائط خلفه . وجلس يستمع . كانت هناك جثة فوق عينيها نظارة طبية . تمسحها بين لحظة وأخرى . لتصفو أمامها الرؤية . أصيب « ميم » بالإغماء لمدة دقائق حتى كفت الجثة عن الكلام ممتعة الوجه . ولما أفاق لكز أول الجثث . سألها هامساً : - ماذا تقولون ؟ - نعمق الشعور . ليحف الملح . ويتقيأ البحر ماءه . قال « ميم » : لم أفهم شيئاً . قالت الجثة : - اشترك في المناقشة معنا وأنت تفهم . بشرط أن تكون مشتعلًا وغاضبًا دائماً . - ولكننى مللت كل هذا الافتعال . كله عبث ) ص ١٠٢ .

لم يعد الغضب والتمرد والثورة وسائل تجدى مع عدم الفهم والتواصل . ولم تعد تثير اللامنتمى الذى يستشعر الغربة عن نفسه ، وعن عالمه الميت الممقوت . فالكل باطل . وما هذه الدمى التى تتناقش وتتجاوز إلا أشكال تؤكد عبثية الوجود ولا معنى الحياة . ويبقى الحزن دماً في داخل الإنسان . ويصير اللسان حجراً أيكم لا ينبس . ويسير الإنسان وحده فوق الأسفلت بلا إنسان يحادثه أو يأمن له أو يتواصل معه . ( هنا نكست رأسى بحزن : ليس الأمر أمر جديد أو قديم يا امرأة . إنها حكاية الحيرة . حكاية كل الطيور الصغيرة مثلى ومثلك التى لا عش لها . ولا تعرف كيف تبني العش . ولو عثرت عليه لبعثرت قشه . إنها طيور لا تعرف أين تستقر . ولا أين تبقى . ولا أين تقف . وإلى أين تطير . إنها حكاية رعب دائم . ومطاردة مستمرة ) ص ١١٠ قصة « الطيور الصغيرة » .

يحمل « ميم » جثته على كتفه ، ويسير إلى « الغموض » الذي لا يعرفه : يجد فيه الراحة من كل هذا العذاب المتصل : « القلق يولد أبناءه قلقاً ثم قلقاً ثم قلقاً » ص ٩٨ . هكذا البطل دائماً ، الغريب أبداً ؛ ينوء بحمل ماضيه وحاضره ؛ ويدفع دفعاً إلى عالم لا يعرفه ؛ ليظل قلقاً على الدوام . هذا القلق ، وذلك الغموض ، يولدان لديه غضباً ورفضاً يقودانه إلى الثورة ، أو إلى الانعزال . والغضب هنا أتى رد فعل عنيف للظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي يعانيتها المجتمع . ومهما تصور القارئ أن الكاتب يتعد عن واقع الحياة في مجتمعه ؛ فإنه سوف ينتهي إلى عكس ذلك ؛ عندما يتفهم أسلوب الكاتب ؛ وشخصياته ، ومفردات القصة ، وأدواته الفنية . ذلك أن قصص محمد حافظ رجب تصور حياة الاجتماعية والسياسية لمصر إبان كتابتها ؛ وتوضح مشاعر الخيبة التي أصابت جيل الكاتب تجاه واقع مفروض مرفوض . لذا كان غضب الأبطال وانعزالهم وإحباطهم . يجد الفرد نفسه معزولاً لا أحد يتجاوب معه ، ولا أحد يدرك موقعه وموقفه ، ولا أحد يهتم بما يعانيه . من أجل ذلك تولد لديه إحساس بالعزلة ، والوحدة ، والغضب ، نتيجة ما يعيشه من إحباط نفسي وشعوري وفكري واجتماعي .

كما أنه يعالج قضية الحرية ، والأمن النفسي ، واستقلال الشخصية ، وكل ما يولد الخوف واليأس لدى الإنسان المصري المعاصر له . ولعل قصصه بذلك تشكل صيغاً رافضاً ضد عوامل القهر والخوف والرعب ، التي يجد فيها الإنسان نفسه غير واثق من أى شيء . ونحن نلاحظ أن قصصه - غالباً - تجرى حوادثها في « مكان » ضيق محدود ؛ وزمان أشد ضيقاً ومحدودية . ورغم ما ترمز إليه وتوحى به ؛ من حيث الاختناق والحصار والسجن والقيود ، فإنها من ناحية أخرى تمثل ملجأً للشخصية ، أو للفرد ، تحميه من شرور العالم الخارجي المحيط . وكأنها أداة تعذيب وإيلام ، أو مهرب للخلاص ، في وقت واحد ؛ حيث يتوفر مناخ العزلة والوحدة .

يذهب محمد حافظ رجب إلى أن : « حياة العذاب وطول المعاناة الغريبة فجرت أحشاء الإنسان ، ووضعه في القوالب الحديدية جعل الحاجة ماسة إلى تصوير متفجر دموى الملامح والمضمون ... إن العالم المقلوب فيه روعة وإبداع ولا بد من الإحاطة به والولوج إلى أسرارهِ ومتاهاته الحافلة .. إن عجينة الإنسانية محيرة ومدهشة . من هذا كان لابد من الدهشة التي تستولى على آفاق الرؤية للكاتب الفنان ... إن الرجل ليس هو المنظر المواجه للناس ؛ إن قاعه وإدراكه وأفكاره تحتاج إلى كل الفنون لتصويره .. إن المعاناة الجديدة تفجر محتويات لم توجد من قبل ؛ لذلك يستلزم الأمر معاناة القارئ

المقابلة لجهد الفنان الكاتب حتى تتم المعاشية المشتركة » . مجلة ( نادى القصة )  
السكندرية - العدد السادس والثلاثون - ١٩٨٨ - ص ٨-٩ .

في هذه الفقرة حدد الكاتب رؤيته الفنية : وأسرار حرفته ، وما يتطلبه من القارىء .  
لأنه - كالفريب الذى تدور حوله كل القصص - تآثر في وجه القيم الشائعة التى  
يتشبث بها الناس . ولا يحتفل بظواهر الأشياء والأناسى والعلاقات والنظم والقيم  
والأخلاق . لأنه يستهدف الكشف عن معنى وجود الإنسان فى الأرض : بإمعان النظر فى  
الفوضى التى تحيط به ؛ وبالسعى إلى تحقيق إرادته وإضفاء غاية على وجوده . إنه  
- الكاتب والفريب - لا يخدع نفسه ، كما تفعل النعامة عندما تدفن رأسها فى الرمال  
وهى تحس دنو الخطر منها ، فيتوهم أن اليقين فى جانبها ؛ نظراً لأنه يخشى الاعتراف بما  
تنطوى عليه الأشياء من فوضى .. فى حين أنه - الكاتب والفريب - يريد أن يحقق  
قدراً أكبر من الفاعلية عندما يواجه ما يحيط به من فوضى واضطراب وتناقض وتفكك .  
لأن هذه المواجهة تقتضى منه استجماع شجاعته كى يخطو بها خطوة على الطريق  
الصحيح .

إنه ككاتب جاد يدعو الناس - بالفن - إلى الوعى واليقظة بما يدور فى دخيلة  
أنفسهم أولاً ، وبما يحدث فى المجتمع الخارجى ثانياً . ولن يكون ذلك بتسجيل الظروف  
الاجتماعية تسجيلاً أميناً دون أن يبذل من جانبها أية محاولة للحكم عليها . ذلك أن  
الأدب الذى يكتفى بتصوير ما يجرى فى المجتمع - بأمانة - دون تمحيص أو تعليق أو  
وعى أدب يفترق إلى الفهم الصحيح والإدراك السليم : ( فالأدب لا يمكن أن يسمى أدباً  
حقيقياً إلا إذا اعترض على كثير من الأفكار السائدة واتصف بقدر من التأمل يزيد عما  
يتصف به الآن ) انظر مقال د . رمسيس عوض - « أدباء الجيل الغاضب يدعون إلى  
الإيمان » - مجلة ( الفكر المعاصر ) العدد ٢٨ - يونيو ١٩٦٧ . ص ٧١ .

ويطالب الكاتب قارئه بإعمال عقله وبقظة ذهنه ، والاجتهاد فى إعادة تشكيل العالم  
الذى يواجهه أثناء القراءة . لأنه عالم غير عادى ، وقد لا يكون مألوفاً : شخصيات ،  
وأحداث ، ولغة ، وفكر ، وقضايا ، وأشياء . سوف يجد أن الزمن المرتب ترتيباً منطقياً  
وواقعياً قد انهار ؛ وحلت محله تركيبة جديدة للزمن يتداخل فيها الماضى والحاضر  
والمستقبل ، بلا ترتيب ودونما اتساق . إذ قد تترامى فى آنٍ معاً .

واتسع ميدان القصة القصيرة للغة ؛ بحيث أتيح للكاتب اقتحام ميادين متباينة فى  
السرود والحوار . يجري فيها الكاتب مغامراته وتجاربه ؛ حتى يستكشف ويقتحم ،

ويغوص ، ويجدد ، وفقاً للموضوع . ولل فكرة ، وللشخصية ، والعالم الداخلي الذي يستبطنه ، والعالم الخارجي الذي يعيد ترتيب عناصره المشتتة الفوضوية . إلى جانب عناصر أخرى تداخلت مع العناصر الفنية المعروفة ؛ مثل وجود الحلم ، واللاوعي ، والداخل مع الخارج ، والظاهر بعد الباطن . وسيطرة الحوار والجدل ؛ فلم تعد للسرد مكانته الأساسية ، وتلاحت الضمائر ؛ وتنوعت . وحل الصمت أحياناً محل الصوت . إلى غير ذلك مما جاء متسقاً - فنياً - مع الرؤية الجديدة . وهو ما يستلزم جهداً من القارئ لا يقل عن معاناة الكاتب أثناء العملية الإبداعية .

وليس من شك في أن الكاتب واعٍ بإشكالية القصة القصيرة ، وما تتطلبه من قارئها من معاناة ، حتى تتم المشاركة والمعاشة . وهذا هو الذي يقول به فرانك أوكونور في ( الصوت المنفرد ) : ( يوجد ضمن الخصائص الغالبة للقصة القصيرة شيء لا نجده كثيراً في الرواية . إنه الوعي الحاد باستيحاش الإنسان . والحق أننا نكون أصدق لو قلنا إننا إذا كنا نعيد قراءة رواية أثيرة لدينا تنسأ للألفة فإننا نجد أنفسنا تجاه حالة مناقضة تمام المناقضة لذلك ونحن نقرأ القصة القصيرة . إن القصة القصيرة أقرب إلى الحالة التي يمثلها قول بسكال : « إن الصمت الأبدي لهذه الآماد اللانهائية يرعبني » ( ص ٤ . كان الكاتب مهتماً بضرورة أن يضع القارئ ، من خلال حركة الأسلوب ، أمام حركة نفسية تحمي منها الصفات الفردية بقدر الإمكان . وأن يكون لب هذه الحركة النفسية هو « الجدل » بين « الإنسان » و« الأشياء » : بحيث يبعث هزة غامضة منعشة ، أو نوّناً من الاضطراب الانفعالي يجعل من المحكن أن ندرك - دفعة واحدة - موضوعاً أو شيئاً كاملاً بكل تعقيداته الممكنة ؛ بل بكل أعماقه التي لا يسبر غورها إن كانت هذه الأعماق موجودة .

ومع غرابة العالم الذي يصوره ؛ والشخصيات التي يحركها ؛ والفكر التي تشكل رؤيته ؛ فإنه كان واعياً بحتمية التحام الشكل بالمضمون ، وعيه بالالتحام اليومي بواقع الحياة في المجتمع المصري . فكما نجد لديه أسلوباً يبدو لدى البعض شاذاً ، فإننا نقرأ له هذه الفقرة في قصة ( عظام في الجرن ) : ( قالت العمة : اخلع حذاءك ، والبس البيجامة . وتعال بجانبى . يا أقدام المتعبين ألن تكفى عن التجوال . الحذاء تحت السرير . البيجامة فوق الجسد المتعب . ملابس السفر والترحال وضعها جانباً . ارتاح هدأ قليلاً . صعد فوق السرير . جاءت فاطمة . ظلت صامته . بادها نظرات صامته . سحبت نظراتها من الركن . هو في الركن . نظرت إلى أمها في المنتصف . قالت العمة : كيف أبوك ؟ قال : كما هو . قالت وعملك ؟ قال طردني المعلم من الدكان . قالت

فاطمة : أظنك هربت منه ؟ قال بحدة : ولن أعود إليه . سأشتغل هنا . قالت العمة : أأكلت ؟ قال نفسى مسدودة . قالت لابنتها : هاتي له يابنت طبق قرع ( ص ٨٤ .

ويخطيء من يظن أن لغته معقدة أو أن أسلوبه غير مستقيم . إذ يحتاج التعامل مع قصصه إلى تهيئة نفسية أولاً . واستعداد للقبول والاستكشاف : منذ البداية ؛ وليس رفضاً حاداً قبل البدء . عندئذ سوف يكتشف قارئه أنه أمام كاتب فنان ؛ لا غرابة لديه ، ولا استعلاء ؛ ولا تعقيد . له رؤيته ، التي صاغها بشكل فني جديد ، لم يألفه القراء آنذاك ، فاتهم بالإغراب والسيرالية ؛ لأنه لم يجعل « التقليد » هدفه ، ولا القداماء « أساتذته » . وتكفى دراسة بعض القصص التي أشرنا إليها ، ووقفنا عندها ؛ لتأكيد ذلك . بل إن دراسة قصة ( جولة ميم المملة ) تكفى وحدها للدلالة على تميز عالمه ؛ وعلى وضوح رؤيته ، واستقلال شخصيته . كما أنه من اللافت الإشارة إلى أهمية دراسة تأثير محطة « الرمل » ؛ والاسكندرية بشكل عام ، إذ إننا نجد ظلالها في معظم قصصه . مثل « حديث بائع مكسور القلب » و« جف البحر » و« مارش الحزن ، و« مخلوقات براد الشاي المغلى » ، وغيرها .

\* \* \*

## عز الدين نجيب

لا يقف محمد حافظ رجب وحده ممثلاً لصوت التجديد والثورة ؛ ولكن يلتقى معه كل من عز الدين نجيب وأحمد هاشم الشريف وضياء الشرقاوى وأحمد الشيخ ثم محمد ابراهيم مبروك فى هذه الفترة . الاهتمام بالداخل ، وتصوير عبث الوجود ، وتجسيد غربة الإنسان ، والحصار الذى يقع فيه الفرد ، والإحساس العام بالعجز ، والاختناق . وكذلك المطاردة والكوابيس ، والأحلام ، والزحام ، والخوف . هذه هى المعانى ، والموضوعات التى تعلن عن صوت فريد جديد ، منبت الصلة عن أساليب التعبير السابقة التى شهدتها القصة القصيرة المصرية .

ومع التفاف موضوعاتهم واتحادها - فى الأغلب الأعم - فقد كانت لكل منهم أدواته ، ووسائله ، والبناء الفنى الذى يسم قصصه . بمعنى وجود أصوات خاصة ذات نغمات تتوافق وتنسجم مع الصوت الجماعى المنفرد . فقد صاحب هذه المضامين الجديدة محاولات متنوعة للتجديد فى الشكل القصصى ؛ بالإفادة مما يقدمه الفن التشكيلى ، وطاقات اللغة ، والموسيقى ، والفلسفة ، وعلم النفس ، والسينما .

ولئن دلَّ هذا على شيء ؛ فإنما يدلُّ على أن سياسة النظام - فى الستينيات - لم تكن تفرض خطأً فكرياً أو أدبياً أو فنياً أو نقدياً . وأن الاستجابة للواقعية الاشتراكية ؛ تبع من الكتاب أنفسهم ، تعبيراً عن إيمانهم بالتطبيق الاشتراكى الذى أخذت به الدولة ؛ اقتصادياً واجتماعياً وسياسياً . أما شباب الأدباء فإنهم يفجرون بتابع النقد ، وإعادة النظر ، بشكل جذرى فى كل المسلمات التقليدية : مادياً ومعنوياً . وكانت القصة القصيرة من أقدر البنايع التى تفتحت بالتمرد ، والنقد ، والعطاء ، والتجديد . حثت شهدت تيارات خلاقة من إبداع شباب الكتاب : تدين ، وتحلق ، وتحاول التعبير عن إنسان هذا المجتمع ؛ وإعادة تغيير نظرته إلى الحياة ، وتعميق شعوره بها . بحيث يسعر بكيانه وحيويته ، وبالتكامل معها ، فى وقت واحد .

وسرعان ما سرت نغمة التجديد بين كل من اقتحم ميدان الكتابة فى القصة القصيرة ؛ دون عزل عن واقع الإنسان المصرى . يبدو هذا من الإهداء الذى تصدر مجموعة ( الأحلام . الطيور . الكرنفال ) لأحمد هاشم الشريف وأحمد يونس وأحمد الحميسى ، ( إلى الجيل الجديد الذى يحاول استكمال الحرية فى التعبير الفنى ملقياً الضوء



على واقع الإنسان الحديث ، ومسئوليته ، وآماله في التقدم والسلام ) . ويهدى وحيد حامد مجموعته الأولى ( القمر يقتل عاشقه ) : ( إلى جيل من الشبان يسعى بجهد وإصرار . إلى جيل هو الأمل .. أقدم .. القمر يقتل عاشقه ) . هناك وحدة منطلق ، وموقف ، واتجاه .

● عز الدين نجيب صاحب الرؤية التشكيلية أحد هؤلاء المجددين . شارك وهو في العشرين من عمره ( من مواليد ٣٠ ابريل ١٩٤٠ ) في إصدار مجموعة قصصية مع عدد من الأدباء الشبان بعنوان ( عيش وملح ) ١٩٦٠ قبل تخرجه في كلية الفنون الجميلة بعامين . ثم ما لبث أن أصدر مجموعة خاصة به في يناير ١٩٦٢ بعنوان ( أيام العز ) . وهذا يعنى أنه انفراد بإصدار كتاب مستقل : قبل كثير ممن كانوا يضعونهم في مصاف رواد الستينيات . أما مجموعته الثانية ( المثلث الفيروزي ) فإنه أصدرها ١٩٦٨ ، مقدماً لها يحیی حتى بكلمة تكشف عن ملامح مميزة لهذا الكاتب الشاب . بعدئذ جاءت مجموعته الثالثة ( أغنية الدمية ) التي صدرت عن منشورات اتحاد الكتاب العرب بدمشق ١٩٧٤ . ثم ما لبث أن أصدر طبعة ثانية مضيئاً إليها بعض القصص ، عن دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ١٩٨٧ .

لم يكتف بما أصدره من مجموعات ؛ وإنما واصل النشر في الصحف والمجلات مثل « المجلة » و« الكاتب » و« الثقافة العربية » و« صباح الخير » و« الشهر » و« روزاليوسف » و« المعرفة السورية » و« نادى القصة » و« إبداع » . وكانت قصصه القصيرة الأولى قد نشرت في صحيفة « المساء » ١٩٦١ . لكنه في السنوات الأخيرة توفّر على الاهتمام بالفن التشكيلي إبداعاً ونقداً دون أن يهب القصة القصيرة ما كان يهبها إياها حتى بداية الثمانينيات . حين استطاع الجمع بين الفن التشكيلي وكتابة القصة الحديثة . إذ واكبت كتاباته - دائماً - إنتاجه الفني التشكيلي .

وإذا كان أبناء الجيل السابق قد اهتموا شباب هذا الجيل من الكتاب الذين بدأوا مع أوائل الستينيات بأنهم لا يفهمون ولا يدركون ، وليست لديهم الأصول الفكرية والثقافية التي تدفع إلى تصديق تجاربهم والاعتراف بها ؛ فإن التأمل الدقيق فيما كتبوه من قصص أو رسموه من لوحات ، أو أطلقوه من آراء يدحض ذلك ويرد عليه . ذلك أن عز الدين نجيب - مثلاً - يعرف خطواته الفنية جيداً ، ويستند إلى رؤية محددة ، ويقنن لكل مرحلة . يضاف إلى هذا وعى عميق بالقضية الاجتماعية ، ودوره - كاتباً - في كيفية التعبير عنها .

ومن يقرأ أقواله التي نشرتها له مجلة ( الطليعة ) العدد ٩ السنة الخامسة - سبتمبر ١٩٦٩ ، فإنه سوف يجد نفسه أمام ناقد واع مدرك لأبعاد العملية الإبداعية ، وأهدافها ، يقول : ( أعتقد أنني أكتب أو أصور ، لأقول رأياً ما في الواقع الذي أعيشه . لقد عشت هذا الواقع قبل أن أفكر في التعبير عنه . واهتديت مبكراً إلى الفلسفة التي أستطيع أن أفهمه من خلالها . وقد قدمت لي الإجابات عن كل أسئلتى الحائرة أمامه وأمام العالم . ارتبط الأدب والفن عندي بقضية التغيير الاجتماعي ، وتمزيق القشرة الخارجية للصراع الطبقي وتفجيرها ، وفضح الظروف الخارجية التي تسحق الإنسان الفرد وتهدر حريته وإرادته . باختصار كل الواقع الخارجي الذي يضغط على روح الإنسان ويتحول داخلها إلى واقع نفسي مريض يدفعها إلى الضياع والاغتراب ) ص ٤٤.

وفي ضوء هذه الرؤية تجده يصنف خطواته الفنية : ( .. وكانت قضية الصراع الطبقي هي القضية الرئيسية في معظم قصص المجموعة الأولى « أيام العز » . بينما كان ضعف الظروف الخارجية على الإنسان الفرد ومحاصرته حتى الهزيمة هو محور معظم قصص المجموعة الثانية « المثلث الفيروزي » بعد ست سنوات . وفي القصص التي كتبها بعد ذلك لم يعد الأشخاص عندي صرعى الضياع والغربة واليأس يعضونها في استسلام أو استغراب ، بل اكتسبوا شيئاً من التمرد الذي قد ينتهي بدمارهم ) .

ويستمر الناقد لنفسه قائلاً : ( لكنني لا أقف محصوراً في إطار القضية الاجتماعية بل أسعى إلى أن أصل من خلالها إلى التعبير عن هوم إنسانية ووجودية ، تعكس الضغوط التي يعانيها الإنسان في الحضارة المعاصرة . وهذا لاشك يترك أثره في أسلوب كتابتي ؛ فأحياناً يتلون بلغة الشعر ، أو يلغى منه الزمن الميكانيكي . ويصبح الزمن والكائنات هي ما تشعر به الشخصيات أوتراه . كما أنني في التصوير لم أعد أهتم بالشكل الواقعي والبعد الثالث ؛ وأصبحت العلاقات الديناميكية للأشكال والألوان والخطوط وثراء السطح ، مشاكل أساسية لي كمصور ) .

ماذا يقول النقد بعدئذ ؟! فنان ناقد يتحدث في اللغة ، والصورة ، والزمن ، والقضية الاجتماعية ، واللون ، والصوت ، والاغتراب ، والتمرد ، والضياع . ومع ذلك فإن الذين تعرضوا للقصة القصيرة في الستينيات احتفوا بغيره ، وقدموا الأضعف فناً وفكرياً ، ونصّبوه رائداً . وقد واجه عز الدين نجيب الشلليين أول ما واجه مع الأيام الأولى لقدمه من القرية إلى المدينة . وتنبه إلى الدوافع الخفية وراء بدعة صراع الاجيال ؛ الذي لا يستند إلى « قضية » أو « فكرة » أو « عقيدة » ؛ كما أنه لا دخل

فيه للقوى الاجتماعية والسياسية . واهتدى إلى أن الشلية تزدهر « حول . مستنقع المصالح » . بعد هذه القناعة أخذ فنه مأخذ الجد ؛ دون الانشغال بغيره من الترهات . والمدخل الحقيقي لعالم هذا الكاتب الفنان هو محاولته تشكيل الرؤية ؛ أو رؤيته التشكيلية ، وما قام به من استخدام اللون والصوت والصورة ، والظلال والأضواء ، في التعبير عن الواقع الاجتماعي ، من وجهة نظره هو ، التي قد يشترك فيها مع رفاقه ، مع تميزه في التوسل بأدوات وأساليب جد متباينة ، وقد يلفت الانتباه أن له قصة بعنوان « البحث عن لون » ؛ وأنه في الطبعة الثانية لمجموعته ( أغنية الدمية ) أعاد نشر قصة « الأقنعة » بعنوان « عقد من الخبز الأزرق » . فالخزف مادة يتعامل الفنانون معها باعتبارها أداة من أدوات التشكيل ؛ والزرق لون من الألوان التي لا يد منها في العمل الفني التشكيلي ، والأكثر من هذا أن بطل قصة ( ظل السكين ) ينتهي تفكيره في محبوبته ( بمجرد ابتعاده عنها أو انشغاله بكتاب أو بلوحة ) ص ٢٣ مجموعة المثلث الفيروزي . ولك أن تلاحظ استخدام كلمة « ظل » في عنوان القصة : « الفيروز » كلون من عنوان المجموعة .

ويصور حركة البطل في قصة « المثلث الفيروزي » هكذا : ( احتضن اللوحة وغادر حجرته في « البنسيون » الرطب ، على السلم تقابلت عيناه بمربعات ومستطيلات من الزجاج الملون بشقي الألوان في الشباك الكبير المطل على المنور . وفي الدرجة التالية من السلم واجهته صورته منعكسة في المرآة الضخمة عند « البسطة » . الضوء المشع من الشباك يلون وجهه بألوانه المتداخلة ويوحى له بغرابته عن نفسه ) ، وأشخاص لوحاته كانوا ( رقيقين عراة ، تتداخل وتتقابل فيهم الألوان الرمادية والسوداء والبنية الداكنة ) ص ٩ .

الصورة ، والضوء ، والألوان المختلفة ، وانعكاسات الصورة في المرآة ، والمربعات والمستطيلات عناصر لافتة في هذه القصة لا نظفر بها على هذا النحو في قصص غيره . وهي هنا موجودة لا للتزيين أو الزخرفة والنمنمة كحلية ؛ وإنما هي مقصودة ؛ وملتحمة « بالداخل » ، والحالة النفسية التي يريد أن يلقي عليها الأضواء أو الظلال ، « وأشعة الشمس المنسكبة على زجاج مكتبه من النافذة تنعكس على زجاج نظارته : فتوحى بسعادة بلهاء » ص ١١ : « عندما أرسم أُمِّي يأسدة لا أصور أشخاصاً . أنا فقط أطل إلى الداخل » ص ٨ : « عندما رفع رأسه أخيراً ، كانت تغطي صورة أمه « بقعة » غزيرة من العرق » ص ١٣ : « في الترام كان يحاول أن يتذكر وجهها .. وجه أمه .. لم يستطع ؛ ضاعت ملاحظته . كل شيء غائم ضبابي . السحب الداكنة قريبة جداً من

« العمارات- ». والدنيل كلها رمادية « ص ١٦ مجموعة « المثلث الفيروزي » .

لما أراد التعبير عن « الداخل » ؛ وإحساسه بضياغ ملامح « الأم » ؛ ربط بين كفاحه وكده من أجل رؤيتها ، باستخدام بقعة العرق الذي ينضح من جبينه ، بدلا من بقعة اللون ، وكأنه أعطى للعرق لوناً من شأنه أن يطمس الملامح ويغطي الصورة ؛ فيبدو كل شيء فيها ضبابياً غائماً لم تعد عيناه تريان شيئاً ، إذ غطت السحب الداكنة على الملامح الخارجية للصورة ، والبنائيات شاهقة الارتفاع ، والانفعالات الداخلية ، والمشاعر الذاتية ؛ أصبحت الدنيا كلها رمادية اللون . وهكذا تكون النظرة التشكيلية التي أضفت على المشاعر والأحاسيس ثراءً وغنى ، لأن الكاتب لا يحكى « حدوتة » ولا يقص قصة في ثوب تقليدى ولكنه يصور لنا أحاسيس البطل في موقف شديد الخصوصية والحساسية معا .

ويتحد الصوت أو الصمت مع الضوء أو اللون في تجسيد المشاعر الداخلية في قصة ( ظل السكين ) . حيث يتناغم الصمت مع الظلام . والكلام مع الضوء والنور ؛ في تتبع حالة القلق ، والترقب ، واليأس ، والخوف لدى كل من صباح والبقرة وفتحي . إما الذبح والسكين ، وإما الإنجاب والإثمار والخلف ؛ وكأن تجويفاً في الصدر ما يزال مفتوحاً عند ثلاثتهم . كل منهم يستشعر هذا التجويف ، حيث تتحكم فيه قوة خارجية هي التي تتعلق بها مصيره . وكل منهم يبحث عن « الخلاص » و« الخروج » من هذا المازق الذي هو فيه : البقرة والجزار ؛ صباح وفتحي ، وظروف القاهرة كثيرة ، وصراعات نفسية داخلية مدمرة .

وكلمات البداية وفقت إلى أن تسلمنا لهذا الانطباع . ( تخطى باب الحجرة إلى السطح . فاجأته ألواح الظلام ، في لطمات غليظة طمست عينيه ) ؛ ( كان الصمت والظلام جائمين في كآبة ) ص ٢٠ . الظلام متحداً مع الصمت يفضيان إلى كآبة وحزن . والظلام ألواح ثقيلة ؛ يمثل ما إن اللطمات غليظة مؤثرة جعلت العينين لا تؤديان الوظيفة والمهمة الطبيعية لها . فلم تعد ثمة رؤية ، ولم يسمع صوت . وهناك فراغ كبير في « المادة » حيث الصوامع فارغة مهملة ؛ يوازيه فراغ في المساحة واللوح والزمن . وحيث يرتعش النور تكون الخطوات مكتومة ؛ وعندما يلتقي اللونان الأبيض والأسود فقط فإن لنا أن نتوقع إيقاعاً حاداً جداً . ( أراد أن يضيف شيئاً ، لكن الصمت كان أقوى ، صمت كتيب بلا جلال . نظر نحوها . بدت كقطعة سوداء حالكة تحتفى به . كانت أقصر منه ، ولم يكن يرى من وجهها إلا الأنف وأعلى الرأس ) ص ٢١ .

الصمت كتيب ثقيل ، والسواد حالك يضيف إلى الكآبة والحزن تشاؤماً . وملامح الوجه لا يظهر منها إلا الأنف وأعلى الرأس . لأنه رسام فإنه لا يهتم عند رسم البورتريه إلا بالجانب المرئي الأعلى الذى يواجه الناظر إليه . وما إن يأخذ الصمت فى الذوبان شيئاً ؛ حتى تبدأ « أصابعه تتحسس ( تقاطيع ) وجهها الناعمة » ص ٢٢ . فهو أيضاً يهتم بدقة الملامح والارتسامات المجسدة . وما دام الصمت قد اتجه نحو الذوبان ؛ فإن الضوء هو الآخر لا بد له من أن يبين ويظهر « أصبحت السماء بيضاء فى جهة الشرق وإن لم يظهر القمر » ص ٢٤ . كذلك كان الصوت « ثقيلًا مجروحًا » ص ٢٢ ولا نضيف جديدًا إذا قلنا إنه يختار اللون ، والظل ، والصوت ؛ بما يتلاءم مع « داخل » الشخصية وملامحها النفسية والشعورية . وهذا واضح فى قصة ( السقوط ) على سبيل المثال ؛ بل وفى جميع قصص هذا الكاتب - الفنان : ( كان خط الضوء على مسافة قدم واحدة من مجلسه ، يهتز اهتزازات خفيفة مع أرجحة « الكلوب » المدلى من السقف . تحرك فى تلك اللحظة خط الضوء من أمامه . أخذ ينسحب وينسحب ، فتضيق رقعة النور فى الزقاق . وسقط فجأة على المكان ظلام ثقيل . نظر هناك كانوا قد أغلقوا باب المضيفة ) ص ٣٩ مجموعة المثلث الفيروزى . فالظلام يسقط فى لحظة عدم تحقق الأمل ، وإغلاق الأبواب فى وجه عواد . بل إن الضوء الذى اختفى تمامًا كان قد ارتعش - قبلئذ - لحظة اكتشافه مرقًا جديدًا فى جلبابه ( ارتعش ضوء مصباح « الجاز » على « الطبلية » عندما هبت نسمة مجهولة المصدر . لاحظ عواد مرقًا جديدًا فى جلبابه عند الحجر . كان رأسه تحت المصباح تمامًا . يغمره الظلام . أخذ يللم المزق بإصبعه ووجهه فى حجره . قام فى صمت ودس قدميه فى حذائه البالى وغادر الدار . يخترق ظلام الزقاق ) ص ٢٩ م . ف .

ولنا أن نتوقع هذه العين اللاقطة ، وتلك الفرشاة الحريصة على جعل الظلال والألوان والمساحات والفراغات أدوات ووسائل لا يمكن الاستغناء عنها فى صياغة هذه الرؤية التشكيلية ، التى - كما يقول عنها يحيى حقى فى مقدمة مجموعة المثلث الفيروزى - هى بطبيعتها نظرة جمالية تحتاج إليها القصة القصيرة ، بما تحمله من أطياف تتساند حول جمال الصديق فى التعبير ؛ حتى يشع بها انتباه الكاتب للوجود كله من حوله . ولك أن تتأمل قوله ص ٢٩ : « كانت أرنبه أنف الحاج شعبان تلمع وحدها . وسط وجهه الغارق فى الظل » وقوله ص ٣٢ : « تراجعت البيوت القصيرة السوداء إلى الخلف » يمثل ما تتراجع فى خلفية الصورة حين ينظر إليها من بعيد ؛ حيث تكبر العناصر والجزئيات القريبة ، وتصغر التفاصيل البعيدة وقوله ص ٣٨ : « اقترب عواد أكثر . أصبح جسمه كله فى رقعة الضوء العريضة أمام المضيفة » . وقوله ص ٤٤ : « ألف شمس فوق

« الأسفلت » ، ينقذ « الصهد » ورائحة القار . ضوء شديد جداً ، درجة حرارة مرتفعة إلى أبعد حد ، مع رائحة لم تألفها حاسة الشم من قبل .

ليس من شك في أن هذه اللملمة الفنية الواعية ، تستلزم دقة وسبكاً في صياغتها بحيث لا تنفصل عن الانطباع العام الذي يريد أن يحدثه الكاتب من خلال قصته ؛ ولا تبعد عن الموضوع الذي تعالجه القصة القصيرة . كما أنه يحتاج إلى أناة وصبر بالغين لإجادة هذا التشكيل الفني الدقيق . وهذا ما ينفرد به عز الدين نجيب بين زملائه الذين كتبوا القصة القصيرة معه في أوائل الستينيات . كانت إفادته من تخصصه الفني سمة واضحة لديه في الأغلب الأعم من قصصه القصيرة . وإن لم يبتعد عن القضايا المحورية التي دارت حولها قصصهم .

فالإنسان عنده متهم دائماً بارتكاب جريمة لم يرتكبها . « منهم دائماً ودائماً مدان . وحين أوجه الاتهام إليهم أخرج أيضاً مذنباً » ص ١٢٥ مجموعة بيت الدمية . وعندما تفشل كل حيلهم معه يعلنون جنونه ، « وفشلت محاولاتهم لإقناعه بالنزول ، فدفعه عنوة إلى المستشفى ، واقتادوه إلى الطابق العلوى ، ووجد الجميع في انتظاره ، بلاء عيونهم الفضول والبهجة وهم يعدون الكلام الذى سيقسمون عليه لأصدقائهم وذوهم مؤكدين أنهم رأوه بعيونهم هذه » ص ١٤٥ مجموعة بيت الدمية : « .. لكن ألا ترين كم هو مضحك كل هذا ؟ ثلاثون يوقعون على أننى مخرب ومجنون . ثلاثون هم كل موظفى المكتب .. ويقولون إن الناس لا تجتمع على خطأ » ص ١٢٤ مجموعة بيت الدمية .

الفرد - دائماً - في مواجهة الفرد ؛ والجماعة - أبداً - ضد الفرد ؛ تطارده ، وتتهمه ، تحاصره ، وتخنقه ، أو تعزله . « الأسفلت .. ورائحة البنزين . والطرق المقفرة تنبت عيوناً تقتفى أثره . وكان مفعلاً بالضالة » ١٢٣ مجموعة بيت الدمية « عشرات العيون والعوينات الزجاجية : لامعة ، ومحتركة ، ومبتسمة بشكل ما ، تحاصرني ، وتغرقني بترقب مصهور ، يلهب أطراف أذن » ٤٥ م . ب . د . « انشق الطريق المنحدر فجأة عن عشرات الأشخاص بجلايبهم البلدية . اندفعوا خلفى يتصايحون ويشيرون الغبار ، بحقد وعدائية ثار قديم . انتهى المنحدر فجأة إلى سلام حجرية عريضة لا نهائية العدد . اندفعت أخطف كل عدة درجات في قفزة واحدة . كانوا ينبتون فجأة على الدرجات كأنما ينشق عنهم الحجر ، ويقابلونى بالعرض . لم أكن أدري بأية قوة تتحرك ساقاى . انحنت السلالم بغثة إلى منحني جانبي . التفت خلقى . كنت قد تجاوزت المطاردين بمسافة كافية لأن اختفى الآن في أى ركن . خلف جدار أثرى مهدم ألقى



بنفسى . ومن مخبئى رحى أشاهد جحافل المطاردين تندفع مدومة « ص ٥١ - ٥٢ مجموعة بيت الدمية .

الانسان الفرد المطارد فى قصة ( الزوايا ) متهم بالسرقة وهى لم تحدث ؛ وإن لم يمنع هذا استمرار المراقبة ، والمتابعة ، والمحاصرة ؛ بهدف الإدانة ، والتعذيب ، وخنق الحرية . والمطارد فى قصة ( الطوفان ) متهم بالتخريب أولاً ثم بالجنون بعدئذ . وهذا هو ما يستهدفه الكاتب ؛ حين تتكاثر القوى الخارجية الضاغطة على الإنسان ؛ كى تودى بعقله وحياته . والمطارد فى قصة ( الأقنعة ) متهم بقتل زوجته ؛ فى حين أنه لم يفعل ، وإنما السائق هو الذى فعلها بدعوى الانتقام منها لكرامة الزوج . فالجماعة الخارجية هى التى تتأثر لكرامته هو ؛ وسيلة لكى يكون قتله مشروعاً ؛ وسجنه مؤيداً ؛ ونهايته مضمونة . والمطارد فى قصة ( المملوك ) تتهمة الجماعة بنقل أسرار العمل للخارج . والمطارد فى قصة ( طريق الكتبان الرملية ) يوجه إليه اتهام غامض مثير ؛ ينتهى إلى أنه يعمل لحساب العدو .

وإذا كان المطاردون جماعة قد لا تتحدد هويتهم ؛ فإن الكاتب - أحياناً - يشير إلى الشرطة فى قصة ( التفاحة والسكين ) : ( .. فإن ماتتقصهم معرفته عنى هو ما أفعله فى تلك الساعات التى أقضيها فى البيت ، أما خارج البيت فلديهم الكفاية : هناك دائماً على درجة من السلم - واحد منهم ، فى الأركان المظلمة ، فى المطاعم ، فى الحانات ، فى المقاهى ، فى الأتوبيسات . غيرت طريقي بين البيت والعمل مرات . امتنعت عن ركوب الاتوبيس وتحملت التكاليف الباهظة لسيارات الأجرة : اكتشفت أنهم السائقون أيضاً . لو كنت فقط أجزؤ على النظر فى وجوههم ... لكننى - حتى وهم يتسمون لى ، وهم يمدون أيديهم الطرية لمصافحتى لم أكن أجزؤ ، بل كنت أكتفى بأن أشيح بوجهى عنهم وأبتعد مسرعاً . قررت أخيراً أن ألزم البيت بعد عودتى من العمل ، تجنباً للظهور فى الأماكن العامة ، فلجأوا إلى التليفون .. لكن . أن يطلب منى ذو الرأس الأصلع بعد كل ذلك أن أقوم أيضاً بالدور نفسه . أن أصبح عيناً لهم على الآخرين - ولو لبضعة أيام - حتى يأذنوا لى بالسفر .. ) ص ٨٧ - مجموعة بيت الدمية .

ولا يغيب هذا العالم عن قصة ( كونشرتو الناي ) حيث الاعتقال ، والسجن ، والتعذيب ، والمراقبة ، وهو ما نلاحظه فى قصة ( ليلة ذى الرأسين ) .

وأحياناً ما تتضافر عناصر كثيرة موجودة فى الواقع الخارجى ، لتشكل مع الجماعة - المحددة وغير المعروفة - هذا الحصار وتلك المطاردة . البقعة الرمادية البعيدة فى الميدان ،

إشارات المرور ، العربة ذات الغطاء الرمادي ، الصمت المشحون بالتأمر ، العيون التي يزداد حصارها إحكاماً ، الصمت السميك الذي يتذبذب فوقه الصدى . فليس ثمة تواصل بين الفرد وكل العناصر المحيطة به ، والأناسي الذين يعيشون أو يعملون معه ، أو يتظاهرون بحبه ، لا حوار ، لا جد ، لا تفاهم ، لا اتصال . « شخصوا إليه صامتين كأنهم لا يعرفونه » ، « لم يتلق غير الصمت » ، « التفتوا إليه بحدة كأنهم بوغتوا بوجوده . تردد صوته في أذنيه غريباً بانحاً . راحوا يحاصرونه بالنظرات » ص ٣٥ - ٣٦ مجموعة بيت الدمية .

إزاء هذا العالم العيشي الغريب ، يشعر الفرد بالعجز ، والاختناق ، والغربة . « ظل السؤال الأخرس معلقاً في عينيه بلا جواب . تضاعف ثقله ، واختنق بالعجز عن أية حركة » ، « لقد ظللت طوال الوقت تسلط الفكرة على ذهني ، لكنني لم أكن استطيع » ص ٩٧ - ٩٨ مجموعة بيت الدمية : « أمره السائق بإشارة أخرى أن يخرج الجثة . ارتجف كل جسمه . كونت الصراير جوقة ملأت الظلام بصفيها . نظر نحو السائق متوسلاً . لطمته النظرة الآمرة . انحنى داخل العربة وراح يجذب الجسد المسجى من تحت الإبطين . صعقته البرودة الثلجية المنبثقة منه ، وهاله ثقله المضاعف » ص ٩٩ . « وها أنا أجلس القرفصاء على عتبة حجرية لأحد المحال المغلقة ، أضم حقيبتي إلى صدري بقوة ، وأدفن رأسي بين ركبتني ، لأمنع ارتجافي وأنفادي كشافات العيون » ص ١٢٢ - مجموعة بيت الدمية .

ويلعب الصوت مع الصورة ، والنغمات مع الظلال والألوان ، دوراً مهماً ، في قصصه القصيرة ، لإضفاء شعور معين ، وحالة نفسية خاصة . وقصة ( قطار الشمال ) تحفل بهذا العنصر . فجملة الابتداء توحى لنا بذلك « سمعت البوق . رغم الطنين المندغم المصهور . في المرة الأولى كان واهناً قصيراً مكتوماً .. انطلق البوق للمرة الثانية .. انصب بيني وبينها قمماً ، غليظاً مطوطاً لحوحاً » فالطنين المصهور . وصوت البوق واهن « صحياً » ، « قصير » حجماً ، مكتوم ، لمحاكاة الحالة الشعورية التي عليها البطل ، ثم هو غليظ « حجماً » مطوط « حالة » لحوح « استبداد » وتحكم . « يذوب زعيقها في الطنين المصهور من أصوات الرجال ونقيق النسوة وبكاء الأطفال وعجلات القطار » ص ٢١ ، ٢٢ ، ٢٣ لكل من العناصر درجة الصوت التي تميزه ؛ وهي - جميعاً - تكون النغمة النشاز . إنها كائنات ذاتية في طنينها الغامض .

ويهيمن « الصمت » في المدينة الفارغة من البشر ، الحافلة بالأشياء والأدوات الاستهلاكية التي لا يتعامل معها الناس . لا حوار بينهما . بثل ما يختفي أو ينعدم الحوار

بين الأحياء . « الصمت وحده هو الذى استقبلنا فى المحطة . صمت معدنى سميك » ص ٢٤ . « أصبح للصمت فى المخبأ صوت غريب كأنه يقايا صيحات وهسرات الناس المذعورة » . « وجدنا الصمت بانتظارنا » ص ٢٥ . وكيف لا يهيمن الصمت ، والإنسان مخنوق ، والحوار مقطوع ، والفعل ممنوع . « وفجأة تلقت عيناي صفة ضوئية عنيفة ، من فوق سطح النهر الذى يلمع كالسيف تحت الشمس الأصلية » ص ٢٦ . « خيم فوقنا ذلك الصمت المعدنى الذى يتذبذب - بغموض - ببقايا أصداء ضحكائنا ، وكأنها حدثت فى زمان بعيد » ص ٣٢ .

« عندما رفعوا رؤوسهم مرة أخرى لم يكن هناك غير الصمت ، ذلك النوع من الصمت الذى يملك حضوراً لا تجسر أى قوة على خدشه . أيقنوا أنه الموت » ص ٧٤ . وفى قصة ( التفاحة والسكين ) نلتقى مع واقع حى متحرك ، تجسده لحظة حاضرة آنية ، يتخللها صوت البطلة أحياناً ليستكمل الصورة ويربطها بالحاضر ، ثم يكون صوتها الصامت الذى يحدد تاريخ علاقتها بالبطل ، ونوع هذه العلاقة ، ودرجتها ؛ وما يلبث أن يأتى صوت البطل ؛ ليكشف عن أغوار نفسه وأحاسيسه الداخلية الآنية ؛ وأخرى ليذكر بعضاً من ماضى علاقتها بها ؛ كل ذلك فى اتحاد فنى واسجام شعورى ووجدانى .. كذلك فإننا نراه فى قصة « الزوايا » يستخدم وسيلة لا تتعدد فيها الأصوات . فالراوى يلتقط لحظة حاضرة فى حياة البطل ، ويتتبعها حتى يصل بها إلى الذروة ؛ لكنه - فى ذات الوقت - يتوجه إليه بحديث مباشر مسترجعاً بعض الصور والذكريات من ماضيه . وذلك بهدف استكمال الحدث ؛ حيناً ، ولتجسيد رؤية شخصية من الشخصيات المحورية حيناً آخر . ويكون ذلك للتطور بالحدث خطوة إلى أمام ، أو للتعليق على موقف من المواقف المستحدثة فى القصة .

وفى ( المثلث الفيروزي ) تتعدد الضمائر ص ٩ . وقد توسل فى تجربته لمتابعة الحالة الشعورية والوجدانية لشخصياته ؛ أن يحىء ذلك عن طريق تقسيم القصة إلى مواقف نفسية وشعورية . وجعل لكل قسم رقماً . لا تفصل الأقسام عن النسيج العضوى للقصة . لأنه احتفل بالداخل احتفالاً شديداً ؛ وحرص على أن يكون كل قسم من الأقسام ملتحماً ومؤدياً إلى تمثيل المحاصرة ، والاختناق ، والقهر . ولم تحل « اللغة » دون تحقيق الهدف . إذ ينبغي أن نشير إلى أن « لغته » تتسم بالشاعرية . لم يقصدها لذاتها وإنما جعلها طائفة لتوصيل الانطباع الذى يريده هو إلى القارئ . جملة قصيرة محكمة الصياغة والسبك . قلما لجأ إلى « العامية » فى الحوار بين الشخصيات . وكانت تلك هى

أداة في قصصه القصيرة الأولى التي استجاب فيها لمبادئ الواقعية الاشتراكية . ولئن  
 بدا العالم الذي يكتفه عالماً عبثياً مجنوناً في غالب الأحيان : فإن الشكل الفني الذي  
 استوعب هذا العالم ، لم يكن كذلك إلا قليلاً .

\*\*\*

## أحمد هاشم الشريف

أول قصة قصيرة نشرت لأحمد هاشم الشريف هي ( ولد بالقاهرة في ٢٧ من مارس ١٩٤٠ ) « الذباب لا يموت في الطين » بالعدد الثالث من مجلة ( القصة ) مارس ١٩٦٤ . وأشارت المجلة إلى أنها القصة الفائزة بالجائزة الأولى لنادي القصة عن عام ١٩٦٣ صفحة ١٣٥ . وأضافت المجلة أنه فاز بالجائزة الأولى عن عام ١٩٦٢ أيضاً . وفي العدد العاشر من هذه المجلة الصادر في أكتوبر ١٩٦٤ نشرت له قصة « القمة » وهي الفائزة بالجائزة الأولى في مسابقة المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ١٩٦٤ ( المجلس الأعلى للثقافة الآن ) ص ١٤٢ .

ثم كانت أول مجموعة قصصية له بعنوان ( وجه المدينة ) ١٩٦٦ وقد ضمت القصتين اللتين أشرنا إليهما . وشارك بأربع قصص قصار في المجموعة القصصية التي صدرت عن دار الكاتب العربي للطباعة والنشر بعنوان ( الأحلام . الطيور . الكرنفال ) مع كل من أحمد يونس وأحمد الخميسي . وهو الذي حرص على الاستمرار في كتابة القصة القصيرة دون رفيقه . أما مجموعته الثالثة فإنها صدرت في فبراير ١٩٨٦ - العدد ٢ - السنة ٣٢ - الكتاب الذهبي - عن مؤسسة روزاليوسف بعنوان ( قبل يوم القيامة ) . وهي لون سافر من الصور القصصية الخاطفة السريعة . وتلتقط مجموعته الرابعة ( بنت السني ) - العدد ١٠ - السنة ٣٣ - يناير ١٩٨٩ - الكتاب الذهبي - نماذج لشخصيات ومواقف واحداً تمثل - معاً - عصر الانفتاح الاقتصادي . والمجموعتان الأخريان لا تتوفر فيهما خصائص القصة القصيرة الفنية . لذا فإن دوره الريادي ، وصوته الفني ، ينطلقان من قصصه المنشورة في بداية الستينيات في الصحف والمجلات ، ومن قصص المجموعتين اللتين أشرنا إليهما في البداية .

جدير بالذكر أن أحمد هاشم الشريف لفت أنظار النقاد إليه ، إلى الحد الذي جعلنا نقرأ تعليق ثلاثة ممن كانوا مهتمين بتجارب المجددين من الشباب ، وقد التقى ثلاثتهم حول قصة واحدة هي قصة ( اللصوص ) . مكتبة جديد كتب بدف

وصفها إبراهيم فتحى في مجلة ( جاليري ٦٨ ) ص ١١٣ بأنها « القصة الرائعة » . إبريل ١٩٦٩ ، وقال عنها غالب هلسا في نفس العدد ص ١٢٣ ( ومن القصص الممتازة

التي لا يتسع المجال هنا للحديث عنها كثيراً قصة أحمد هاشم الشريف « اللصوص » . ) ويذهب الدكتور شكري عياد إلى أنه ( ليس في وسعك أن تخطيء النسب بين قصة « اللصوص » وقصة « الزحام » ليوسف الشاروني ؛ وإن كان الشريف يبدأ من النقطة التي انتهى عندها يوسف الشاروني ) ص ١٧٩ - ط ٢ من كتاب ( القصة القصيرة في مصر ) ١٩٧٩ . بينما تناول الدكتور محمد مندور قصة « حول الرقبة » في مجلة ( القصة ) العدد ١٨ - السنة الثانية - يونيو ١٩٦٥ ص ٣٦ .

وهؤلاء جميعاً تعرضوا لقصة قصيرة واحدة ، دون ربطها بنتائج رفاقه من التسباب ، أو مقارنتها بما كتبه هو بعدئذ ، فقصصه ومواقفه المعلنة الخاصة بالنجديد ، والموقف من الأجيال السابقة ؛ وإن عبّرت عن صوته ورؤيته الخاصة ؛ فإنها تدخل في منظومة واحدة ؛ وتشكل تياراً جديداً ، أسهم في تشكيل ملامحه ، وتحديد قسماته كل من محمد حافظ رجب وعز الدين نجيب وأحمد هاشم الشريف وضياء الشرقاوى وأحمد الشيخ ومحمد إبراهيم مبروك ، وإذا كانت هنالك « أشكال » ما للتعبير ؛ فإن كلا منها جاء بحصلة ظروف عاشها الجيل الجديد ؛ بعامة ، كما خضع كل كاتب لظروفه الخاصة التي أفرزت « الشكل » الملائم . وهي جميعاً تختلف عن شكل الكتابة القصصية الواقعية الاشتراكية الذي ساد في الخمسينيات .

خطأ أحمد هاشم الشريف أولى خطواته نحو هذا التيار الجديد من خلال قصته الأولى المنشورة « الذباب لا يموت في الطين » من حيث اختلاف ملامح البطل ، والإحساس بالملل ، والاختناق ، ورتابة الحياة ، ومحاولة الخلاص من الحصار والأزمة الفردية التي يعاني منها كل من الطبيب ، والبغى ، والذباب .

ومفردات الواقع العفن المرفوض من قبل كل . وتكثيف اللحظة ؛ بواسطة وحدة الموقف النفسي ، ووحدة المكان ، ووحدة الهدف ، ووحدة الانطباع . فهو يقتحم على الطبيب أعماقه الشعورية ، وكذلك البغى ، ثم صراع الذباب مع القوة الخارجية ، للانفلات من أسر الحصار الخائى ، وقد كان واعياً حين لم يجعل الطبيب هو لسخصيته المحورية ؛ إذ جمع بينه وبين البغى والذباب في وحدة موضوعية لم يطغ عنصر على الآخر . وإحساس الطبيب بالغثيان ، والميل الدائم للقاء ؛ لا يقل عن أزمة الذباب إبان حصارها وصراعها مع زجاج النافذة كى تخرج . وكما أنه جاء إلى المكان رغمًا عنه فإن البغى قد أتت إليه طالبة الإذن بالترخيص لممارسة مهنتها القذرة وهي كارهة مريضة غير قادرة على المقاومة ؛ ولا أمل في الخلاص . كذلك كانت الذباب ، ونظرة الطبيب إلى



الذبابة على أنها ولدت في الطين ، فلا ينبغي لها إلا أن تعيش وتموت في الطين ، هي نفس النظرة للبغى ؛ إذ يعتبرها ذبابة ولدت في البرك ، وحيث على أكوام الزباله ، لتزعج الناس بطينها . وهما معاً يعكسان رؤيته للواقع الذي هو جزء منه . ثلاثتهم محاصرون بمجموعة عوامل ضاغطة . وثلاثتهم مريض نفسياً ويقاوم القوى الخارجية التي تضغط وتكتم الأنفاس .

ومن غير تعقيد أو التواء ، استطاع الكاتب بلورة الأزمة العامة ، متكئاً على الأزمة الخاصة بكل ، مما وحد بينهم في الموقف الذي صوره . حتى جاءت لحظة الانفراج بالنسبة للواحد مترامنة مع الآخر .

بعدئذ أخذت القصة القصيرة عنده تحمل دلالات موقف من الواقع ؛ ومن الناس ؛ ومن الأشياء . وتركز على علاقة الجماعة بالفرد ؛ وهي العلاقة التي ينجم عنها إحساسه بالعبث . وشعوره بالوحدة ، والغربة ، والخوف ، والاختناق ، وغلبة الكوابيس والأحلام . ووعيه الدائم بالمطاردة التي تلاحقه . وهي دلالات تجسدها قصص ، اللصوص - الوهم - حول الرقبة - الطيور - لعبة القش - عابر طريق - الفرق في النهر - تحت المطر - القمة - الأمير والبحر ، على سبيل المثال . كذلك فإنها تتوافق مع ما اتجهت إليه قصص زملائه ، متناغمة معها في لحن واحد . مما قد يدل على أن الظروف الموضوعية التي أحاطت بهم ، والتي أفرزتها عوامل فكرية واقتصادية وإجتماعية وسياسية ، كانت واحدة ، وذات تأثير قوى ، وجد انعكاسه في فن القصة القصيرة آنذاك .

فقصة « اللصوص » تكثيف لضغوط اجتماعية ، ولدت مشاعر الخوف ، وعدم الأمن ، والمطاردة ، من خلال عالم ملئ بالأحلام والكوابيس والرعب ، « ولما أخبرت الثلاثة أني غير مسئول عن ذلك هددوني بأنهم سينتزعون شعر رأسي ، ثم انصرفوا وهم يضحكون قائلين : سنضحك أكثر من رأسك الأضلع » ص ٢٦ - مجموعة وجه المدينة . « واستيقظ مرة أخرى وهو يتحسس شعر رأسه ، كان يعلم أنهم يتعقبونه » ص ٣١ ، « لاشك أن زحام العرب وجوها الخائض ، وحرصى على الحقيبة مضاعفاً إلى ذلك تلك الابتسامة المريبة واللون الأحمر الذي صاحبها ، كلها أمور تثير الأعصاب » ص ٢٥ اللصوص في كل مكان في الشارع ، وفي الأوتوبيس ؛ والكل يتعقبه ويرصد حركاته ، الكل ضد الواحد الفرد . ولا أحد يفعل شيئاً . عمال المخبر يتابعون اللص وهو يعتدى على التاجر دون أن يتحركوا .

و « الحلم » في هذه القصة عنصر رئيسي يقابل الواقع بمنطق خاص لا يقل صدقاً ومعقولية عن الواقع المادى المتحرك ، وكأنه ليس ثمة فارق بين الحقيقة الواقعية وبين الحلم ، الذى لم يعد مجرد وهم أو كابوس ؛ أو تابع لعالم الواقع أو صدى للرغبات المكبوتة .. ووفقاً لرؤية الكاتب فإن الواقع الخارجى هو « الوهم » وهو « الحلم » وهو « الكابوس » والناس يؤدون أدوارهم في الحياة الواقعية وهم في حالة « حلم » و « كابوسية » .

وأحد شخصيات قصة « الوهم » - وانظر إلى اختيار العنوان - الذى يروى القصة يقول : « قررت أن أتخلى عن خوفى وارتياي » ص ٩١ فالشك والتوجس والخوف علامات بارزة لشخصيات قلقة ، لوجود الرقابة والمتابعة والحصار « لقد نجحت الخطة أخيراً ، وتبددت أوهامى ومخاوفى عن ذلك الرقيب المجهول الذى كنت أخشاه وأعمل له ألف حساب ، ولم يبق أمامى إلا أن أواجه الحقيقة الوحيدة التى جئت من أجلها مع صديقى ، إلى هذا المكان ، حقيقة المرأة التى تبعناها من شارع الجنزورى ، وأحطناها بالظن والتخمين ، أين أن تكون هى الأخرى وهما بالنسبة إلينا » ص ٩٧ .

و « الخوف » هو الشعور الغالب على شخصيات قصة « القمة » : الزوج ، الزوجة ، الطفل المريض ، السيدة الأجنبية . لدرجة أنه أذهل الأم عن طفلها المريض ، وأمام الإحساس بالخوف اختل العقل وشلت حركته تماماً . بعد أن كان يؤمن بأن العقل قوة هائلة لا يستهان بها ، حتى وإن أحاطت بالإنسان ظروف قاسية كالتى مرت به . وعلى أساس « الخوف » تجرى قصة « الأمير والبحر » : « وكلما هبَّ الريح أو استمر هطول المطر بضعة أيام ازددنا انكماشاً حول القصر وقد أحاط بنا الخوف » ، « وتحت تأثير الخوف وتلاصق بيوتنا حول القصر بدأنا نشعر بأننا نعيش في جزيرة وليس في مدينة وسط الصحراء » ص ٥٠ مجموعة « الأحلام ، الطيور ، الكرنفال » . « كان الأمير غاضباً علينا لأننا نخاف » ص ٥١ .

وبسبب الخوف يفقد الإنسان - الفرد قدرته على أداء عمل إيجابى ، واتخاذ موقف مؤثر « لم أعد أملك القدرة على أن أعيد الحياة للقتلى . الذين ماتوا من الضجر وهم سكارى . فاقدو الحيلة ، والوعى . فقدت الحيلة والوعى . فقدت الحيلة والوعى مثلهم » ص ٧٦ ، « كان هذا الشيء غير المفهوم يشدنى إليه بقوة . وصعدت فوق أحد الكراسى لأتكلم . ولكنهم أنزلونى بالقوة » ص ٧٦ المجموعة نفسها . في هذا العالم العبثى يموت الناس من الضجر والملل والضيق بالانتظار . وفيه أيضاً يفقد كل

إنسان حيلته ووعيه . فلا عقل ولا قوة ولا فعل . هذا ما تصوره قصة « لعبة القش » . لحظة عبثية في حياة مجموعة من الأفراد - داخل أحد البارات - في أوضاع مقلوبة وغير معقولة . لا استواء فيها ولا شفافية . رخام الترابيزة ، مروحة السقف التي تعكس صورتها . اللوح الزجاجي إلى يسار البار يعكس الصورة مكسورة . النصف الأعلى للداخلين . صوت أم كلثوم وقد فقد معناه . هنا تبدو العلاقات مبتورة ؛ غير سوية ؛ لا تعاطف ؛ لا تواصل . وثمة شيء خفى غير مفهوم يتحكم في مصائر الجميع .

ويلخص لنا الرجل - القش رؤيته للواقع الحياتي المجتمعي « لاشيء حقيقي في حياتنا . نحن نعيش حياة الآخرين . نحن نقلدهم . أنت تتحدث كالبغايا - كل الكراسي بغايا » ص ٥٧ . الرجال الجوف ، كالأشياء والكراسي ؛ حديثهم حديث البغى والإفك . لأنهم بلا قدرة على العطاء ، والإنجاب والإثمار الطبيعي . هنا يعيش الفرد حياة أشبه بحياة الطحالب التي لا جذور لها ولا فروع . مثل بطل البيركامي في أسطورة سيزيف . فلا زوجة ولا أهل ولا ولد . يعيش حياة بلا هدف ، وموقفه من كل ما يمارسه من أفعال ظاهرة للناس هو موقف الحيوان الذي يعيش في اللحظة ، ويستجيب لدوافعهم مع إحساس عميق بعدم الجدوى . وبأن الحياة بكل ما فيها خالية من المعنى . عندئذ يصبح الغثيان من الوجود كله هو الإحساسى السائد لدى الفرد . وهذا ما نلاحظه هنا . غثيان جسدى هو التعبير العضوى عن الاشتمزاز من عدم جدوى الحياة ، ومن ضياع الانسان فيها بلا أمل وبلا نتيجة . وبذلك تفقد كل الأشياء والاشخاص الخصائص المميزة ، وتتميع ، فاقدة ماهيتها ؛ كما تتميع الأشكال حين تخلو من هياكلها العظمية في داخلها .

ها هو ذا بطل قصة « العرق في النهر » لم يستطع أن يكتف صرخة ألم وسط الزحام : « قلت للناس وعينى في عينهم : أنتم جثث بلا أكفان . يا فرحة ديدان الأرض بكم . يا فرحتها » ص ٦ مجموعة وجه المدينة ، « لم أصب أى قدر من السعادة في الماضي ، ولا أعتقد أن لحظات من السعادة ستأتى بعد ذلك » ، « أنا وحيد في غرفة مغلقة فلا أحد يسمعى سوى نفسى » ، « لن أستشق الزفير المتصاعد من أنوفكم الملوثة » ، « لأنى قامرت بكل شيء خسرت كل شيء » ، « كنت أرتعش وأعتبر مجرد التفكير ولو لحظة واحدة في نفسى يضاعف الرعشة ويجعلنى أسير صور غريبة : أرى فتاتاً يتساقط من مائدة عامرة . أقدام الخدم لا ترحم ضالته بل تتولى مهمة سحقه وهى ترفع الصحاف . ثم أرى جناح ذبابة معلقاً بخيط وإه في ركن غرفة والرأس في فم عنكبوت يفضعه بتلذذ » ص ١ مجموعة وجه المدينة .

صور كثيرة مقلوبة ، الإنسان المضغوط حتى بأقدام الخدم ووخز النمل . حالات تبدو غير مترابطة وهى تعبر عن مواقف فى حياة الشخصية المحورية ، لكنها تتجمع فى النهاية لتبلور موقفاً يعيشه الفرد المأزوم وحيداً غريباً فى غرفة مغلقة ، حيث الكآبة ، والهموم ، والضيق والاختناق ، وغريباً فى الشارع حيث الجثث التى بلا أكفان ، والانهار ، والتصديق ؛ والزفير المتصاعد من الأنوف الملوثة . كيف يتحقق فى هذا الواقع المشحون التى تزكم رائحته الأنوف ، أى قدر من السعادة ؟ لا أمل .

ويزداد موقف الفرد تعقيداً ، وتحيط به الكوابيس ، منذ الفقرة الأولى فى قصة « حول الرقبة » ، حيث تواجه بالعجز ، والزحام ، والخنق ، من جانب الإنسان فى مواجهة أيد كثيرة قوية ضاربة تجذبه من كل ناحية ، وأكف تلمطه غاضبة ، متوعدة ، وعيون شرسة تلتهمه من ثنايا الشرفات . ولا يجد خلاصاً حتى فى الحلم الذى يفرض عليه ما يروعه ، فيأتيه بمن ماتوا وكانوا مزعجين ، قساة ، وحوشا ، يحملونه إلى قاعة المحكمة ، ويضعونه وراء القضبان . ويتساءل عن معنى مطاردة الكابوس له ثلاث ليال ، وما معنى أن يدينه الناس وهو برىء ؟! فلا يجد أية إجابة . لأن العلاقات مقطوعة ، والألسن ممنوعة من الكلام ، والناس يموتون موتاً بطيئاً .

العلاقة بين البواب وزوجته غير متسقة ، لا انسجام ، لا تواصل ، لا توافق . والراكب يسك برقبة المحصل محاولاً خنقه . والسائق يضرب الراكب بالمفتاح الحديدى على رأسه . والقطعة مخنوقة يتولى الحبل من رقبته والأحشاء تطل من البطن . إن تفاصيل هذا العالم العبثى المثير للغثيان هى التى تجعل الإنسان عاجزاً عن الحركة ؛ قلعة منهاره بين مدافع منصوبة . فمن ذا الذى صوب المدافع نحو قلعة منهاره ؟! كل شىء يدور حوله كأنه يجرى فى عالم الأحلام ؛ حيث يرى أشخاصاً ما توا كان يعرفهم بمجرد سماع أصواتهم . وفى قاعة المحكمة يتأمل الحاضرين : أذاتهم شرك منصوب ينتظر حركة شفثيه . عيونهم سطح لامع يخفى تحته البئر المعتم . عيونهم عميقة كالصمت ، يتمشى بين الأركان ثم يستريح فوق الرؤوس ؛ وصوته طائر كسيح يجرب جناحيه فينتابه الإخفاق .

لا أثر للجماعة إلا من حيث إنها تشل الفرد عن الحركة ، تؤد محاولات لانه لانطلاق لممارسة حريته . تناصيه العداة بلا أية أسباب ظاهرة . تمتنع عن أن تمد له يد العون ، بل إنها تنسج حوله خيوط العنكبوت التى تحاصره فيها . تحرمه من الحركة ، والتفكير ، والتنفس . لقد تجمع الناس كى يلقوا بالكئاس فى حوض النافورة . والأمير أغرق

الآخرين في البحر . والجميع في قصة « الطيور » نهأشون كالطيور الجارحة . الفرد يتمزق بأنياب الجماعة بمثل ما تفتك الطيور بصغيراتها تحت السرير ، وفوق المائدة ، وفي السماء . « كانوا يأكلون جثة منتفخة البطن بأمر من منظم الرحلة » ص ٣٥ - مجموعة « الأحلام ، الطيور ، الكرنفال » . لا شيء يمكن الحرص عليه والتمسك به . ومن ثم تأتي أزمة الفرد ، ويهيم عليه القلق ، والتوتر ، والرعب . ويكون التفكير في « الموت » هو الخلاص الوحيد . « إذا استمرت هذه المضايقات تلاحقني فسوف أشنق نفسي ، بكل هدوء سوف أشنق نفسي . كنت أعرف طريقة الحبل والكرسي ، وعقدة الحبل المنبثقة بدقة خلف الرقبة والكرسي عندما ينكفيء بوجهه على الأرض تاركاً الجسم المعلق يتحول إلى جثة باردة الأطراف » ص ٣٣ - المجموعة نفسها .

رائحة الموت ، وجثث الأفراد ؛ والديدان التي تحفر الثقوب عند انتفاخ البطن ، والأحلام الكابوسية ، والمفردات العبثية ، وعناصر الواقع اللا معقول ، خنقت أنفاس الكائن الفرد ، وزكمت أنفه ، وشنقت صوته ، وقتلت كل نبض في قلبه ؛ فأسرع إلى « الموت » بإرادته . وهذا هو الفعل الإيجابي الوحيد الذي يصدر عنه . وبخاصة أنه إنسان عادي ، يتعامل مع البوابين ، والكناسين ، ورواد المقهى ، والمحصل ، وغيرهم من الناس الطيبين الذين يعيشون في سعادة من فراغ رءوسهم ، ويخلفون وراءهم أجيالا أخرى تحمل نفس الصفات .

وتلزم الإشارة إلى أن الكاتب يستخدم في سبيل تقديم هذا الواقع العبثي اللامعقول ، صورا غير معقدة ؛ وإن بدت متناثرة مما يوحي بعدم انسجامها ؛ فإنها عند إعادة تركيبها في ذهن القارئ تتجلى دقيقة ومنظمة ، وتشكل وحدة فنية وموضوعية . أفادته اللغة المتنحمة مع التجربة ، والأسلوب الدال على المواقف النفسية ، وحالة الضياع ، أو التوهان ، أو القلق والهيلاج والتوتر . والكاتب لا يستعين بهذا التكنيك لمجرد الصنعة ، أو وسيلة لتزييق القصة ببعض الألعاب النارية التي تسطع ملونة في الفضاء ، ولكنه جعله أداة خاصة به ، يملكها هو ، ليسبر بها أغوار المادة ، وقياس أبعادها ؛ تهيئة لاستكشاف قيمتها وتحديد معناها .

كما ينبغي التأكيد على دور المكان في القصة القصيرة عند أحمد هاشم الشريف . إذ إن له أهمية بالغة في بعض القصص مثل : الذباب لا يموت في الطين ، القعة - اللصوص - تحت المطر - حول الرقبة - الفرق في النهر - لعبة القش - الطيور - عابر طريق - بالإضافة إلى أهمية الشارع وحدوده الفاصلة وما يجري فيه . وكذلك ميدان التحرير ، وميدان العتبة . وما يلاحظ القارئ أيضا ولع الكاتب بالرقم ( ٣ ) ؛

الذى يمثل الزمن المفضل في تحديد الإطار الزماني للفعل . أم إنه ذروة التشاؤم ؛ وهو الأنطباع الغالب على جو معظم القصص . ومن اللافت تكرار شخصية البواب ، والزوجة المتوفاة ، بذكرياتها وصورها ؛ والخطيبة الجديدة .

حاول الكاتب تسخير كل قدراته الفنية ، وإمكاناته الفكرية ، في ضوء وعيه التام بواقع الحياة في مجتمعه ، لكي يكون صادقاً مع ما يستشعره ؛ وأميناً في نقل رؤياه للقارئ، الذى يعيش نفس الواقع في حركته الدائمة ، وصراعاته المستمرة ، وضغوطه الطاغية . ولأنه كاتب موهوب ؛ فإنه كان أفقاً جديداً يرى القارئ من خلاله الناس ، والأشياء ، والعلاقات . ولأنه ثائر على القديم والأساليب التقليدية ؛ فإنه راح يبحث عن الشكل الملائم - فنياً - للعالم المقلوب الذى يرفضه . ولعلنا نلاحظ أن آخر جملة في قصته « الطيور » هى « لو أن الرحلة بدون منظم لكنت أجمل » ص ٣٦ . إذ إنه يرفض القيود في الحركة ، والرحلة ، والفن . ويدعو إلى حرية الفرد : إنساناً وكاتباً وفناناً . دون أن تثقل كاهله تعليمات أو توجيهات قيادية تصدر عن منظم أو قائد أو رئيس أو ناقد أدبي . لأنه يريد - بالفن - أن يتحرك حركة واسعة تساعد على الإدراك والفهم والوعى بكل الطاقات والإمكانات المحدودة في الحاضر ، من أجل تجاوزها إلى واقع أرحب وأكثر إنسانية وتقدماً . وهو في كل هذا يحرص على أن يكون صادقاً ؛ فالصدق هو مضمون موهبة الكاتب وجزأ لا يتجزأ منها . إما أن يكون موجوداً وإما ألا يكون .





## ضياء الشرقاوى

●●● يلتقى صوت « ضياء الشرقاوى » ( من مواليد ٢٠ من ابريل ١٩٣٨ - توفي ٢ من نوفمبر ١٩٧٧ ) مع أصوات رفاقه السابقين ؛ للإسهام فى تيار التجديد الذى عرفته القصة القصيرة المصرية فى الستينيات . وذلك من خلال مجموعاته القصصية التى صدرت فى حياته ، وبعد وفاته : ( ١ ) « رحلة فى قطار كل يوم » - الكتاب الماسى - الدار القومية للطباعة والنشر - العدد ١٧٥ - ١٩٦٦/١١/١٥ - ( ٢ ) « سقوط رجل جاد » - دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ١٩٦٧ - ( ٣ ) « بيت فى الريح » دار المعارف ١٩٧٨ . كان قد بدأ ينشر قصصه القصيرة فى مجلة ( القصة ) يونيو ١٩٦٤ - العدد السادس ( ناس فى الظل ) ؛ ثم فى يوليو ١٩٦٤ ، ويونيو ١٩٦٥ ( التسلل ) ؛ أمّا قصته ( الحديقة ) فإنها نشرت فى مجلة ( المجلة ) عدد أغسطس ١٩٦٦ ص ٥٢ . وبعدها انتقل إلى مجلة ( صباح الخير ) لينشر قصته ( ما فىش تفاهم ) فى عدد ١٥ سبتمبر ١٩٦٦ . وهكذا امتد نشاطه حتى شمل الكتابة فى الكاتب ، و « الطليعة الأدبية » العراقية ، و « المعرفة » السورية ، و « الآداب » البيروتية ، و « الأقلام » العراقية ، و « الثقافة » و « الإذاعة » فى مصر .

ويتفق ضياء الشرقاوى مع رفاقه فى الموقف من الأجيال السابقة ؛ وفى دعوته الدائمة إلى توير الأدواب الفنية ؛ استناداً إلى أن العمل الفنى عنده هو قوة اجتماعية ثورية تسعى للتغيير . ومن ثم محاولة تصوير العزلة والوحدة اللتين يعيش فيهما الانسان - الفرد فى المجتمع . وكذلك تجسيد الضغوط والقيود التى تشل حركته وتدفع به دفعا إلى قاع الإحساس بالغربة . إلى غير ذلك مما يعد القاسم المشترك الأعظم فى قصص الستينيات .

لكن ضياء الشرقاوى يختلف عن معاصريه فى أنه أعطى اهتماماً ملحوظاً لجانب التنظير ؛ الذى سعى به إلى الدخول فى ميدان النقد الأدبى . إذ نراه يحاول الإسهام فى مجال الخلق الفنى ؛ بكتابة قصص قصيرة ؛ جنباً إلى جنب محاولة نقد بعض الأعمال القصصية ، فى ضوء ما أسماه بالمعمار الفنى ، محدداً لنفسه إطاراً نظرياً يتضمن مفهوماً « للشكل » وآخر « للموضوع » ، وكل ما يتصل بالرؤية ، وكيفية التوصيل . فقد كتب مقالا مطولا بعنوان « المعمار الفنى فى ساعات الكبرياء » - مجلة ( الأقلام ) -

العدد ١١ - السنة التاسعة ١٩٧٤ ص ٤٤ : ص ٥٣ ومقالاً آخر بعنوان « المعمار الفني في الزحام » - مجلة ( الأقلام ) - العدد ٢ - السنة العاشرة ١٩٧٤ - ص ٩٩ ، ص ١٠٩ ، وتناول مجموعة ( محاكمة السيدة س ) لسكينة فؤاد بالنقد في مجلة ( الكاتب ) العدد ١٧٩ - فبراير ١٩٧٦ ص ١١٢ . يضاف إلى هذا أن رسائله التي كان يبعث بها إلى صديقه محمد الراوي احتفلت بأراء ونظريات نقدية كثيرة غلبت على المشاعر الخاصة ، والعواطف المتبادلة .

وليس من شك في أن هذا الجانب العقلافي الهندسي التقني قد شغل فكره طويلاً ؛ وانسحب تأثيره على إبداع القصة القصيرة عنده ؛ حيث سيطر « التصنيع » وهيمنت « الحرفية » وغلب « المنطق » الصارم ، المستند إلى قواعد خرسانية صماء مرصوفة رسماً هندسياً متقناً ، وهربت الدراما ، والحركة ، وابتعدت القصة عن واقع الحياة الإنسانية في المجتمع . فالقصة القصيرة لديه « تشكيل جمالي » ، يعتمد أساساً على الصياغة اللغوية المكثفة جداً ، تحاصر « البطل » و « القارئ » في دائرة مغلقة خارج إطار حركة الواقع ؛ ولا تفضي إلى مضمون ما ؛ سياسياً كان أم اجتماعياً . يقول : ( أما عن مفهومى للقصة القصيرة فأحسب أنها نسق جمالي ، نثري ، حدثي ، زمني ، يعبر عن رؤيا القاص للوجود ) ص ٢٩ من كتاب « أدباء الجيل يتحدثون » لمحمد الراوي - دار المطبوعات الجديدة ١٩٨٢ . وأغلب الظن أن ما زعمه ضياء الشرقاوي أنه بناء معماري انحصر في « البناء اللغوي » ليس غير ؛ بعيداً عن الفكر ، والمضمون ، والحياة الواقعية .

وإذا كان اقتحامه ميدان النقد الأدبي قد انعكس - بالسلب - على إبداعه الفني الحقيقي ؛ فإنه من ناحية أخرى لم يؤهله - اعتماداً على العدد المحدود من المقالات النقدية التي كتبها - للتأثير في كتاب القصة القصيرة ؛ ولا للذكر في عداد النقاد المتخصصين . وكان أحوج كتاب هذه الفترة للتفرغ الكامل للخلق الفني في القصة القصيرة . ولو كان قد فعل ، لأصبح تأثيره أقوى ، وصوته أبقي ، وتجديده أبين . ولا ننسى أنه يعترف قائلاً ، ( فأغلب المؤثرات التي تشارك في إبداعى الفني لا تساعدنى على النمو الصحى السليم ؛ أنا ومعظم الأدباء الجدد الذين يحملون فوق أكتافهم تبعه ومسئولية مرحلة خطيرة وحاسمة من تاريخ أمتنا . فمن الناحية الاجتماعية : عملى كموظف فى قسم حسابات لا يتيح لى الظروف الملائمة للإنتاج الأدبى ، فهو يقتطع أفضل ساعات اليوم . ما لا يتيح لى حرية الحركة « كالسفر » لدراسة الأماكن التي أكتب عنها . ) مجلة « الطليعة » - العدد ٩ - سبتمبر ١٩٦٩

ص ٥٢ . ومع ذلك نراه يفتت ويبعثر ما بقي له من وقت ، وجهد ، وفكر .  
يدفعنا إلى ذلك ما نقرؤه من حرص ضياء الشرقاوى على فن القصة القصيرة ؛  
واعتباره الفن الشائك الحساس ، والنافذة الرئيسية التي تطالعنا من خلالها أصوات  
جديدة . كما أن إيمانه بدور الجيل الذى ينتمى إليه ، نابع من إدراكه ووعيه بخطورة هذا  
الفن . يقول : ( وسوف تظل القصة القصيرة ذلك الفن الرهيف الحساس الشائك ؛  
النافذة الرئيسية التي تطالعنا من خلالها - دون غيرها كالرواية والمسرح - أصوات  
جديدة ذات ملامح وهموم وطموحات ؛ خاصة تثرى حياتنا الأدبية . ولاشك أنه منذ  
جيل الستينيات العظيم - وكأنه قد مضى عليه زمن طويل - الذى عاش فترة من  
أغرب وأخصب فترات حياتنا ، بطموحاته وهمومه : فى الحياة والفن ، لم تطالعنا إلا  
أصوات قليلة لها تميزها وتفردا ؛ يمكنها أن تواصل أداء رسالة هذا الجيل فى تطوير القصة  
القصيرة ، حساسيتها وجماليتها ، وتطويعها للتعبير عن هموم وقضايا الشعب ) - مجلة  
« الكاتب » - العدد ١٧٩ فبراير ١٩٧٦ ص ١١٢ .

ولعلنا نلاحظ أيضاً أن بعض من كتبوا عن ضياء الشرقاوى - وهم من أصدقائه - قد  
وقعوا فى أسر أفكاره النظرية التى سيطرت عليه فكراً وفناً . فلم يحاولوا الغوص فى  
أعماله القصصية لبيان أثر رؤيته ، وتصوره للمعمار ، فى قصصه ورواياته . مما جعلهم  
يخلصون - فى النهاية - إلى مجموعة من الأفكار والآراء العامة ، التى لا تميز قصصه ،  
ولا تكشف عن ملامح فنية خاصة به ؛ بل إنه يشترك فيها مع عدد ممن مارسوا الكتابة  
معه . ولم يلتفتوا إلى أنه كان ينقل مبادئ ما أسماه بالمعمار الفنى ؛ عن أعلام المدرسة  
البنوية . وما كان يترجم عنها فى المقالات التى نشرتها بعض المجلات العربية بدءاً من  
١٩٦٤ . ونشير هنا إلى ما كتبه محمد الراوى تحت عنوان « فى المغامرة الإبداعية عند  
ضياء الشرقاوى » - مجلة « القصة » - العدد ٨ - يونيو ١٩٧٦ . وما كتبه  
عماد الدين عيسى تحت عنوان « القصة القصيرة فى أدب ضياء الشرقاوى » -  
القصة - العدد ٢٧ - يناير ١٩٨١ .

فى حين أدرك الدكتور رمضان بسطاويس أهمية الأعمال غير الإبداعية فى توضيحها  
للعناصر الإيديولوجية فى فكر الكاتب الذى يقوم بتحليله ؛ على أساس أنها توضح  
المستويات النظرية والتطبيقية ، من وعيه الجمالى ؛ وتكشف عن أنر الوعى الجمالى فى  
صياغة العالم القصصى . وهذا هو ما حاوله فى مقاله الخاص بعالم ضياء الشرقاوى ،  
المنشور فى مجلة ( فصول ) المجلد الثانى - العدد الرابع - يوليو أغسطس ، سبتمبر  
١٩٨٢ ؛ ص ٣٥٥ ولم يكن ثمة تأثير لضياء الشرقاوى فيها كتبه عنه .

أما الشيء الذي غاب عن ثلاثتهم : فإنه يكمنُ فيما لو أننا فكرنا في إخضاع قصص مجموعات الثلاث ، وكذا القصص العشرين التي لم تضمها المجموعات ، وتشكل - وحدها - مجموعتين آخرين : للأسس والمعايير التي وضعها للبناء المعماري : فإنه سوف تكون النتيجة في غير صالح القصص ؛ لأنها - في الأغلب الأعم - لا تتوفر فيها تلك القيم الفنية التي حددها . وربما لا نظفر فيها بخصائص القصة القصيرة الجيدة شكلاً ومضموناً . وقد ينطبق عليها الحكم الذي أطلقه الكاتب نفسه على مجموعة « الزحاه » ليويسف الشاروني حين قال : ( إن غياب الفهم الحقيقي لإمكانات القصة القصيرة ووسائلها الجمالية وسيطرة التصميم العقلي المسبق وتناقض الوسائل والغايات في معالجة أفكار قديمة أدى إلى اضطراب الكاتب وإخفاقه في تقديم فن مقنع ) . مجلة « الأقلام » . العدد ٢ - السنة العاشرة ١٩٧٤ - ص ١٠٩ .

نشير هنا - على سبيل المثال إلى قصص « التسلل ، الذباب ، المصنع ، أعمال الأرض : وهي ضمن قصص مجموعته ( رحلة في قطار كل يوم ) . فالقصة الأولى تقع في اثنتين وعشرين صفحة من القطع الكبير ( ٤٥ ، ٦٧ ) ولا يحتمل الموقف كل هذه الصفحات ؛ حيث يمكن تكيفه في صفتين اثنتين على الأكثر . وفي صفحة ٥٦ وصف مطول لا داعي له ، نفتقد فيه الحركة ، والدراما ، والحياة . وإن كنا نلاحظ يدية الإشارة إلى نوع البطل الذي قد يتعامل معه الكاتب بعدئذ : « لست إنساناً معقداً » ؛ « أرقب الأشياء بلا مبالاة » . والقصة الثانية تحتل أكثر من عشر صفحات ؛ ويحتشد فيها عدد من الشخصيات ، والتفاصيل الزائدة عن الحد . هناك البطل ، وأحمد ، وفتحى ، والفتاة القصيرة ، والمرأة الجميلة المتشحة بالسواد ، والعجوز ، والراقصة ، والخادمة .

ولنقرأ معاً نموذجاً للوصف : ( ودلفنا إلى ردهة نصف مظلمة . وقابلتنا خادمة سميئة صغيرة السن . ودخلنا قاعة واسعة . في ركن منها بار صغير ، ومصفوفة بلا عناية . ثلاثة مقاعد ذات سيقان طويلة . وفي الناحية الأخرى مقاعد من الخشب مبطنة بشمع أخضر . ومساندتها مستلقية إلى الخلف قليلاً . وفي الوسط منضدة واسعة يتألق سطحها وكانت ذات دائرة كبيرة من الزجاج . واسترخيت على مقعد أمام فتحى ) ص ٨٠ ونموذج آخر للاستطراد : ( إنها راقصة في ملهى الطاووس الذهبى ، قصيرة . سمراء سمرة خشنة . لها عينان نافذتان بلاشك . كل الخطورة فيها تتركز في عينيها . نحيفة . لا شيء . إنها لاشيء مطلقاً . لذلك لاقت صعوبة في معيشتها . أقصد في عملها

بالمهوى . لم تكن تصلح لشيء مطلقاً . ويبدو أنها قدمت إلى صاحب المهوى بواسطة صديق عزيز له . أو شيء من هذا القبيل ( ص ٨٣ .

القصة الثالثة تؤكد أن مفهوم القصة القصيرة عنده غير واضح المعالم . وإن كنا لا نخطئ العثور على أفكار وجودية ؛ من خلال شخصيات عبثية ؛ فقد سمح للفكر الوجودي الخالص بأن يتسلل إلى قصصه بشكل مباشر . والقصة في أكثر من عشر صفحات . بينما تأتي القصة الرابعة « أعمال الأرض » في تسع عشرة صفحة من القطع الكبير ، وقد غلبت عليها المباشرة ، والخطابية ، وسيطرة الفكرة في أغلب الأحيان . وبخاصة أنه يستخدم في هذه القصص الراوى الذى يتحدث بضمير المتكلم ، ليعبر عن بعض الهموم الذاتية الخاصة التى يعلو فيها الصوت المنفرد عند احتدام الموقف أو اشتداد الأزمة أو تضخيم الأنفعال الشعورى الخالص .

ويمكننا إضافة قصص « رجال في العاصفة » و « رحلة في قطار كل يوم » و « الجمهورية » إلى تلك القصص ؛ من حيث الرواية بضمير المتكلم ، ومن ناحية الطول الذى قد لا يتناسب مع حجم القصة القصيرة ؛ إلى جانب التركيز على البطل المعزول ، الوحيد ، الغريب ، المضغوط . وهو ما يتيح الفرصة للبحث عن ملامح كافكاوية وعناصر وجودية مؤثرة في قصصه . ولن يكون البحث شاقاً أو عسيراً ؛ لأن الشخصية تعلن عن هويتها بوضوح ، دون حاجة إلى موقف فنى تكون له دلالاته وأبعاده . مثال ذلك قول الراوى - البطل - ضمير المتكلم في « رجال في العاصفة » : ( اشتد إحساسى بذاتيتى اشتداداً هائلاً حتى أحسست أننى أنا العالم ، والعالم هو أنا ) ص ١١ ؛ ( وعند ذاك فقط أحسست أننى انخلعت وصرت وحدة مستقلة استقلالاً ذاتياً لها أمانيتها الخاصة ) ص ٧ ؛ ( ومنذ هذا اليوم وقد ازدادت عزلتى ) ص ١٤ ؛ ( وها أنذا قد انعزلت ، أرغمت على الانعزال ) ص ١٥ .

وتأتى القصة الثانية على نفس النهج ؛ مفتقدة الحرارة والحيوية : منفصلة عن قضايا الواقع الاجتماعى ، محصورة في إطار عقلانية صارمة ، جافة ؛ وإن كان « البطل » الوجودى مضغوطاً ، مقيداً ، غريباً ، ( وانزلت مضغوطاً من باب المحطة . مضغوطاً مقيداً ، وجذبت أنفاساً طويلة . ووقفت خاملاً غريباً ) ص ٢٢ ويصل إحساس هذا البطل إلى الحد الذى يؤمن فيه بأن وجوده لا أهمية له ، ولا ضرورة فيه : ( وسألنى الرجل الذى لا أراه : هل تعتقد أن وجودك ضرورة كبيرة ؟ وأعادونى إلى الغرفة الضيقة . وظللت واقفاً مكاني ، ومن خلال كوة تطل إلى خارج القطار ظلمت أتأمل بقية هكذا مدة هائلة . وامتدت أطراف شعرى إلى كل مكان . بعضها فوق عيني . اهتزت

من الأعماق . لقد صار شعري في بياض النور . وشعرت كأنه يضئ غرقى ، واصطك الباب بشدة مرة أخرى . وامتدت الأيدي تقتلعني من مكاني ( ص ٢٤ .

هنا نجد البطل الفرد ليس إنساناً عادياً ؛ ولكنه يرقى إلى مستوى الأنبياء ؛ الذين يعانون من عدم فهم البشر الذين يستوعبهم القطار . إنه الوحيد الذي ينظر إلى البعيد البعيد . ويتسع المجال لعالم شبه خرافي وأسطوري ؛ تتناقض فيه « الحرية » مع « الموت » . وكما تلا علينا الكاتب في قصة « التسلسل » على لسان البطل آيات طويلة من التراتيل المسيحية ؛ لا علاقة لها بالوحدة العضوية في القصة ، ولا بنسيجها الفني ؛ فإننا نراه يحشو قصصه بأقوال وأشعار وآراء كثير ممن قرأ لهم الكاتب من الأدباء والفلاسفة ورجال الدين والمتصوفة . مثل أندرية جيد ، وبول بورجيه ، وبلزك ، والدنيوى ، والنفرى ، أودن ، الكسندر بلوك وغيرهم كثير . ولقد بلغ به الأمر حداً جعله يستعير شخصية « ميشيل » لأندرية جيد ؛ كى يوضح عن طريقها وبواسطتها شخصية البطل في قصة « رجال في العاصفة » . وقد سبق ليوسف الشارونى أن أدار قصة قصيرة على شخصية من شخصيات نجيب محفوظ في ( زقاق المدق ) وهى شخصية « زبطة » صانع العاهات .

ولا يتعد بطل قصة « الذباب » عن « ميرسول » بطل ( الغريب ) لألبير كامى ؛ كما لا يختلف بطل « تسلسل » عن بطل « الغثيان » لسارتر ؛ في كل المنطلقات الفكرية والأحاسيس ؛ والموقف من الوجود ومن الآخرين ، حيث العلاقة بينها علاقة عداة ؛ نتيجة نفشى أحاسيس عبثية كثيفة كالخوف ، والقلق ، واليأس ، والاغتراب ، والشعور بالعدم . وهى الأحاسيس التى عبر عنها صموئيل بيكيت بقوله ( لاشئ أكثر واقعية من العدم ) . ذلك أن اللامعقول يقيم ظاهراً أو مستتراً وسط معقولة العالم الظاهرة ؛ مما قد يستلزم لقاء عقل الإنسان المحدود باللامعقول ، في محاولة عاقلة لتوضيحه ؛ أو بمعنى آخر : لتعقيله . وهو ما نادى به « البيركامى » في قوله : ليكن سعى العقل إلى اللامعقول ؛ فلن ينفعا الفرار .

ويبدو أن ضياء الشرقاوى لم يفهم « الوجودية » على النحو الفلسفى الصحيح ؛ كما أنه لم يتعمق أبعاد الأعمال القصصية التى استندت في رؤيتها الفنية والموضوعية إلى هذه الفلسفة . وإنما راح يقلدها ، ويحاكى أبطالها ؛ ولم يعان في تجربة خلق عالم ملائم تتحرك فيه هذه الشخصيات ؛ بحيث يكون الصدق الفنى متضافراً مع الصدق الإنسانى ؛ ويذوب « الشكل » في « المضمون » أو يكون ثمة نسيج فنى محكم . وإلا ماسر هذا الاضطراب في شكل كثير من قصصه ؛ حيث جاء « السكل » تقليدياً في « سقوط رجل



جاد» التي احتلت تسعاً وثلاثين صفحة من القطع الكبير ؛ وكذلك قصة « رحلة أبي الطويلة إلى المدينة » في سبع عشرة صفحة ؛ وقصص « ناس في الليل » و « الغريم » و « الضيف » التي التزمت الشكل التقليدي للقصة القصيرة في كل عناصره ؟! فضلاً عما أسرنا من قبل .

ورغم الانحياز الواضح فيما كتبه الدكتور نعيم عطية عن ضياء الشرقاوى ( قليل جداً من أدبائنا أدرك روح العصر قدر ضياء الشرقاوى . ولهذا فقد جاء الكثير من أعماله الأدبية متقدماً على كتابات رفاقه . لقد كتب هذا الأديب بلغة غير التي ألفناها واستخدم أسلوباً متميزاً ، لا يمكن اعتباره امتداداً لتقاليد سابقة في أدبنا بقدر ما يعتبر كسراً لهذه التقاليد ، وتجديداً في التجربة الأدبية ) ؛ فإننا نراه يرجع ذلك إلى مصدره « قراءة الآداب الأوروبية مترجمة إلى العربية » . ثم لا يلبث أن يعتبره نموذجاً باهراً لتأثير الآداب الأوروبية على مسار الحركة الروائية والقصصية عندنا ، « وهذا النموذج يتمثل في قصص وروايات أدبنا الراحل ضياء الشرقاوى » ويدلل على ذلك بقصته « مأساة العصر الجميل » التي يعتبرها الدكتور نعيم عطية « درة في جبين أدبنا المعاصر » . ومع أنه يعتبرها كذلك فإنه لا يخفى اعترافه بأنه ( ... ويبدو ضياء الشرقاوى متأثراً بفرانز كافكا وعلى الأخص في تصويره لشخصيات روايته ومساعدتها ، شخصيات غامضة ، موحية ، هلامية ، متغيرة ، لا يمكن تحديدها أو الإمساك بها ) .

تجد هذه الأقوال جميعاً في مجلة ( فصول ) المجلد الثاني ه العدد الرابع - يوليو ، أغسطس ، سبتمبر ١٩٨٢ ، صفحتي ٢١٨ ، ٢١٩ . وهو يزعم أن قصة « مأساة العصر الجميل » رواية . في حين إنها منشورة كقصة قصيرة ، ضمن مجموعته الثالثة « بيت في الريح » . ولما كانت تقع في أكثر من تسعين صفحة فإنه صنفها باعتبارها رواية . لاضطراب مفهوم القصة القصيرة عند الكاتب . ولنا الحق في التساؤل : كيف يتأتى لكاتب أن يدرك روح العصر من ناحية ، وأن يكون متقدماً على رفاقه من ناحية ثانية ؛ وأن تكون قصته درة فريدة في جبين أدبنا المعاصر « من خلال قصة تحاكي وتقلد فرانز كافكا ؟! الشخصيات فيها غامضة ، هلامية ، متغيرة ، لا يمكن تحديدها ؛ لا تكوينها الخاص ؛ وليس لأن الواقع المحبط الغريب هو الذي خلقها على هذا النحو ، ولكن لأنها وردت كذلك في الأدب الوجودي ، وعند فرانز كافكا على وجه التحديد . وهل الأسلوب المتميز الذي يعتبر كسراً لتقاليد سابقة ، وتجديداً في التجربة الأدبية ؛ هو الذي يأتي من الخارج الأوروبي أم إنه الذي ينبع من خلال التجربة المستمرة ، والمعاناة

مع اللغة ؛ ويكون ملتجئاً مع الموضوع ؛ والشخصية ، والموقف ، والبنية الدلالية ؟  
 إن هذا لا يعني أن قصص ضياء الشرقاوى - جميعاً - قد وقعت في هذا الأسر  
 الكافكاوى أو الكامى أو البيكيتى أو السارترى إن صح التعبير . كما أن هذا لا يدل على  
 أنه تخلف عن تيار التجديد ، إذ إن الدراسة الموضوعية لجميع قصصه القصيرة ؛ قد  
 تكشف عن أن إسهامه في هذا التيار كان أقل كثيراً من إسهام محمد حافظ رجب  
 وعز الدين نجيب وأحمد هاشم الشريف وأحمد السيخ . وأن صوته - من داخل القصص  
 والنصوص الفنية - كان خافتاً . وإن وجدناه عالياً في المقالات النقدية التى تناول فيها  
 أعمال غيره من الكتاب الذين سبقوه أو عاصروه في آن معاً . ذلك أن القصص القصيرة  
 التى تنتمى إلى التيار التقليدى شكلاً ومضموناً ؛ غلبت على نتاجه . والقصص التى  
 لا ترقى إلى المستوى الفنى المطلوب من شباب يزعم التثوير فى الرؤية والأدوات ،  
 موجودة . وهذا هو الذى جعل القصص التى تنتسب إلى التيار الجديد - فعلاً - غير  
 ظاهرة مما قد لا يلفت الانتباه إليها .

ومع ذلك فإن الوقوف عندها يبدو حتمياً لبيان حجم الدور الذى لعبته . غير أن  
 المؤكد - عند النظر فى هذه القصص - أن ماكتبه فى أواخر حياته هو الذى يمثل الجديد  
 الجيد ؛ وهو الذى يضاف إلى التيار الشبابى الذى فرض نفسه فى أوائل الستينيات ، وإن  
 كانت عند ضياء الشرقاوى قد جاءت فى ١٩٧٥ ، ١٩٧٦ ، ١٩٧٧ .  
 وهى التى ضمنتها مجموعته « بيت فى الريح » التى أصدرتها دار المعارف بعد وفاته  
 « باقة ورد » وضعتها على قبره ١٩٧٨ .

نجد فيها الحرص على « التشكيل » : تشكيل الصورة ، واستخدام اللون ،  
 والضوء ، والفسيفساء ، وعنصر « المكان » الواحد المحدد ، المغلق ، الذى يتناسب  
 و « حالة » البطل المتفوق « داخل » ذاته ، بعيداً عن الجماعة ، والخارج ، بعداً  
 مقصوداً متعمداً .

ونواجه بطلاً تبدو ملامحه غائمة ، لا السمات الخارجية ، ولا الانفعالات الداخلية ،  
 ولا المشاعر الجوانية الخاصة . دون أن يحول ذلك بينها وبين الانغلاق الشديد على هذه  
 « البوتقة » الخاصة ، أو « البؤرة » الببلورية .

حيث تنقطع العلاقة . وتتعهد الصلة ويموت التواصل مع « الخارج » أفراداً وجماعات  
 وقضايا ومشكلات وأحلام . كما توند الرابطة التى تربط « الماضى » ب « الحاضر »  
 ب « المستقبل » . الزمان التقليدى غير موصول ، إذ ينبت زمان خاص ، فى مسألة  
 خاصة ، لشخص شديد الخصوصية .

تبدأ قصة « العراء » هكذا : ( كنت جالساً إلى جوار النافذة الخلفية . والأضواء البعيدة تلتهم في الليل ، أطفأت المصباح فساد الظلام . وأنا أكره الظلام . أكره كل ما يحول بيني وبين الرؤية الواضحة ) ص ٧ . هنا صوت البطل معبراً عنه بضمير المتكلم . والنافذة الخلفية . والأضواء البعيدة ، والليل . والظلام . وأنبياء صغيرة دقيقة . ثم الالتماعه الحافظة لكرتين صغيرتين متوهجتين . إلى جانب ما يحول دون الرؤية الواضحة : غيوم ، سدود ، حوائل خارجية تمنعها : قد تكون سياسية . أو اجتماعية أو اقتصادية أو أخلاقية . وسوف نقرأ مثل هذه المفردات في معظم القصص المتأخرة . وإذا كان المضمون منبت الصلة ، لا علاقة له بالواقع الاجتماعي والإنساني : فإن إحكام الصياغة والسبك . ودقة الغزل اللغوي سمة رئيسية : لا تخفى .

وقد يوحي التركيب اللغوي المعقد - أحياناً - بأن عنصر « اللغة » يبلغ حد القصد الذي يخضع للعقلانية والصرامة ، بحيث يتحول إلى « هدف » . وتطول الفقرة الواحدة حتى تستوعب صفحة كاملة . مثال ذلك صفحة رقم ١٠ ، التي تعد فقرة واحدة ، ثم تلتهم معظم صفحة رقم ١١ . وهذا لا ينبغي وجود فقر قصيرة دالة : ( وأبقى داخل منطقة الضوء وحدي ، وليس ثمة مجيب ، أو من يمد يد النجدة ، وما علرئ إلا أن أبقى في دائرة الضوء وحدي ، وحدي ، وليس ثمة أمان أو خلاص أو جدوى ، أن أتوحد معها أوتتوحد معي ، في الحياة ، أو في الموت ، في الضوء أو في الظلمة ، أن تتوحد معاً في ذلك الفخ ) ص ٨ .

هنا الدقة في الانتخاب . الكلمات المحددة التي تدل على اللا تواصل ، واللا أمن ، واللاخلاص ، والوحدة ، والغربة عن الآخرين ، والتوقع ( وحين أستسلم للتعب واليأس ، ألتف بالبطانية التفافاً كاملاً ، وأترك الضوء يغمر الغرفة ، وأروح أتابع أصوات العراء خلف الجدار ، وفوق السقف ، فيكمن الصوت ، ثم يسقط ويملاً الغرفة ، وما هو ذا يتحسس طريقه إلى أعلى ، حيث أجلس في الضوء وحيداً ) ص ٩ . مزيد من الانحصار والالتفاف حول الذات داخل شرنقة ، مع عناصر جديدة : الضوء ، الصوت : لا اكتمال « التشكيل » . والمكان ضيق محدود ، يذكر بأعمال « هارولد بنتر » المسرحية . والحوادث التي تقع في غرفة مغلقة تمثل ملجأ يحمي الشخصية من شرور العالم الخارجي المحيط بها . وثمة إشارة إلى وجود شعبان يزحف في طريقه بلا رادع ، بحثاً عن مخلوقات صغيرة ليسحقها . وكأن الكاتب يرمز إلى العري الذي لا يستر الحياة الواقعية إلا من الخوف ، حيث ترتع الثعابين قابضة على أرواح صغار الكائنات الحية : فتبت الرعب ، والقلق ، واللا أمن : دون سائر أو حامٍ أو مدافع . عندئذ تنتشر رائحة

الموت ، ويتناثر عطر الدماء ، ويتكاثر الضحايا من المخلوقات البسيطة التي لا حول لها ولا قوة .

وتحتاج قصة « رجال منتصف الليل » إلى قارئ من نوع خاص ، كى يعيد صياغتها ، وتركيبها بحيث تصبح مقبولة للفهم بسهولة ويسر . فهي جيدة الصياغة . مكتوبة بشكل ملفوف مضفر ، في لغة محكمة . تتنوع الضمائر . وتتعدد أصوات القص داخل النص . ولا تذهب بعيداً عن المنهج الذى تحكم في قصصه المتأخرة . ( في المرة الأولى حينما ألح ورأيت ارتعاشة أصابعه المحدودة نحوى في الضوء ، أحسست برعب تلك الرغبة ) ص ١٣ هذه هي البداية . الآن . الضوء ، الرعب . انعكاس الأحاسيس الداخلية على حركة الأعضاء الخارجية . ( الآن لا أكون أنا هو أنا ، تلتمع عيناه ، فأيقنت الشر ، ونظرت إلى الأمام ، ورأيت وجهى عارياً ، ذلك الوجه الذى فقدته منذ زمن ، ونظرت إلى وجهه فرأيت ذلك الوجه الذى أمتلكه منذ زمن ) ، ( وكنت قد بدأت ألتقط أنفاسى بصعوبة ، وبدأت قدماه تتقلان ، ورأيت رجلاً يجلس أمام أحد المحال ينظر إلى - عندما اقتربت منه - وارتفعت يده اليمنى إلى أعلى قليلاً ثم هبطت بتردد فوق ركبته ، وفكرت في أن أنهى تردده بأن أحبيه ، ثم فكرت بأنه ربما عاد وأنكرنى إذ رأتى مرة أخرى بشعرى ولحيتى المستعارين ، وأنه لا يمكن أن أكون أنا في نظره بشكلين مختلفين ، فلربما أيقظ ذلك في نفسه الرغبة في أن يبحث في داخلى عن رجل ثالث ، وربما أساء ذلك كله إليه : الرجل الأول الذى يعرفه ، والرجل الثانى الذى سيتعرف عليه ، والرجل الثالث الذى سيبحث عنه ) ص ١٤ ، ١٥ .

الرجل الواحد هنا ثلاثة رجال . والرجال الثلاثة ليسوا إلا شخصاً واحداً . أو مستويات ثلاثة لأبعاد نفسية متباينة . ارتبطت كل حالة بزمن ما . قد يبدو أن شيئاً من التناقض بينها . الداخلى والخارج . الظاهر والباطن . المرئى واللامرئى . أو إن شئت فقل إن أحد الوجوه متعب ، يحمل على عاتقه أشكالا ضاغطة من المهموم والأعباء ، وهو غير قادر على مواجهتها . وسرعان ما تضطرع الوسواس والمخاوف والتشاؤم مما قد يأتي به الغد . وما إن يتخلص من القناع السائر حتى يفاجأ بزمن آخر يستشعر آلامه وأحزانه ودموعه .

أما الوجه الآخر فإنه يبحث عمن يقوده إلى الأمن ، والهدوء ، والسعادة . في محاولة للتخلص من الواقع المر الملىء بما يبعث الشعور بالأسى وافتقاد القيادة السليمة . وتظل القيادة العابثة للعربة الطائشة لا تعرف إلا طريقاً واحداً يقضى في النهاية إلى العدم أو الجنون ؛ أو يعود إلى زمن آخر لا يختلف عن زمن الآلام والأحزان والدموع . ويظن

الوجه الثالث - الرامز ، أنه قد ملك الحكمة والعقل والمنطق ؛ ممَّا يمكنه من اتخاذ قرار العودة للمواجهة بعد يأسه من الهروب الذى لا أمل فيه ؛ ولا فائدة ترجى منه . معنى هذا أن الكاتب يحاول سبر أغوار الشخصية ، والتقاط مختلف الأحاسيس والمشاعر الداخلية التى تصطرع فى أعماق النفس البشرية ، والتمسك بالترسبة فى وعى الشخصية ؛ بين الحضور والغياب ؛ الإشراق والانزواء ؛ اللمعان والخفوت . الصراع بين « الأنا » و « الآخر » و « الشخص الثالث » . التردد بين « الآن » و « الأمس » و « الغد » القريب والبعيد فى وقت واحد . وقد ساعدته « اللغة » كما أفاد من « علم النفس » ؛ ومما كتبه « فرانز كافكا » فى « الغثيان » . إن حياة البطل هنا تبدو مستحيلة ؛ لأنه ميَّال لتعمق أفكاره ، ومواجهة مجموعة من التساؤلات الملحة ؛ لماذا هذا الشيء أو ذاك ؟ لماذا هذه المرة بالذات ؟ لماذا هذا الموقف بعينه ؟ لماذا هذه الرغبة فى الحياة والحركة ؟ لماذا يتحتم الوجود ؟ وهل أنا موجود أم لا ؟ وما فائدة وجودى ؟! إلى غير ذلك من المشاعر والتساؤلات التى تغدو الحياة معها فى غاية الصعوبة . والحياة مع الاعتقاد بأنها باطلة ولا جدوى منها هى مصدر القلق . ومتى اضطر الإنسان لمتابعة الحياة ضد اعتقاده وبلا أمل شعر بالاستياء والاشمئزاز والتفرز . ومن ثم يسود التمرد كيان الإنسان كله .

والتركيز فى الشعور بالخوف يتبدى من حوار « الأنا » مع « الآخر » فى قصة « بيت فى الريح » ؛ ويلتقط الكاتب درجات متناهية الدقة للخوف ؛ الرغبة فيه . أو الشروع فيه . أو الخوف المكتوم الكائن بالفعل . الخوف الذى ينتاب الرجل ، أو المرأة ، أو المرأة والرجل معاً ، فى المقهى ، أو فى عرض الطريق ، أو فى الحديقة ، أو أمام البحر ، أو حتى خلف المستشفى العام خارج البلد حيث يلتقى اللقطاء والجثث . والبطل هنا شخصية غير محددة الملامح العضوية ، أو الطبقة الاجتماعية ، أو الاسم ، أو الوظيفة ، أو المستوى الثقافى . وثمة تواجد لعنصرى اللون ، والصوت ؛ ( وحين نظرت إلى عينيه الزجاجيتين رأيت انعكاس الشمس الغاربة الحمراء ، ففكرت بأن ذلك الضوء الأحمر للشمس الغاربة أكسب نظرته الباردة بعض الدفء ، وبعض الغضب ) ص ٢٣ .

ولا تتخلف قصة « التحولات » عن التوسل بنفس الأدوات الجمالية ، والالتزام بالملامح السابقة ، من حيث التشكيل ، واللون ، والضوء « وكانت الشمس تنعكس على زجاج النوافذ فتعكس ضوءاً أحمر على زجاج الصور وثوبها المجعد الأرقط » ، « وكانت الشمس تنعكس على الجبل والنوافذ » ، « ترتدى ثوباً مجعداً أرقط » ص ٣١ -

ص ٣٢ . انظر إلى وصفه الثوب بأنه « مجعد أرقط » . إنه استخدام غريب ، يؤكد احتفاله بالصياغة اللغوية ، التي تشغله عن الفكرة ، والمضمون الحى ؛ وتفقد القصة حيويتها ، ودراميتها . وهذا هو الأمر اللافت ، رغم حداثة التشكيل ، وجودة السبك وإحكام النسج . فالاحتكام إلى جدائل اللغة وتضفيرها . والهروب من الواقع المطلوب تغييره وتثويره . والسعى من أجل تطبيق ما سمى بالمعمار الفنى الهندسى . والاقتراب من محاكاة العالم العبثى والوجودى . أثقل القصة القصيرة بما لا ينسجم مع طبيعتها الفنية . فأصاها بالجمود ، والقناتمة ، والبرود ، والصلابة ، وأبعدها عن المضمون الإنسانى . وما هكذا كانت قصص محمد حافظ رجب التي توغلت في اللامعقول ، وقدمت واقعاً عبثياً .

ولا تخلو قصة من ضوء الشمس ، أو الضوء الأحمر ، وزجاج النافذة ، أو النافذة الزجاجية والشفرة ، والحديقة . ( كانت شمس العصر تسقط هيئة فوق الشرفة ، تنعكس على جبل المقطم خلف الفيلا فتعكس ضوءاً أحمر على زجاج انوافذ ) ص ٥٠ : ( وكان الضوء الأحمر الذى يعكسه الجبل يتألق على النافذة الزجاجية التي تطل على الشرفة والحديقة ) ص ٥٢ من قصة « علاقات الداخل » . كذلك فإننا دائماً فى مواجهة شخصين ، أو ثلاثة ؛ سرعان ما تذوب الفوارق بينهم ؛ ليظهر لنا شخص واحد . حين تتداخل الأزمنة الخاصة ؛ لتتبلور فى زمن واحد خاص أيضاً . وثمة غموض فنى سرى فى تشكيل عالم بغض القصص مثل : « الحصان » و « الحصار » ، لتجسيد الإحساس بالمطاردة والاختناق والموت ، وقصة « إشراقات » و « بذور الليمون » و « الثمر » و « اتجاه الضوء » و « مأساة الرجل الرابع » حيث المجهول - اللامعلوم ، واللاموجود وغير الكائن ، والبحث عن اللامعروف بواسطة ما هو معلوم وكائن ومعروف ، فى داخل الشعور . الذى أبرزه ضياء الشرقاوى باعتباره حدثاً خفياً مدسوساً ، فى ثنايا اللغة ، وفى منطقة عميقة الشعور منعكسة على الشعور لداخلى للشخصية المحورية ؛ كما تبدو فى لفظة تصدر عفواً ، أو حركة بسيطة غير مقصودة ، أو إشارة عابرة !!

\*\*\*



## أحمد الشيخ

٥ - ثم يأتي أحمد الشيخ ( ولد في ١٠ من يوليو ١٩٣٩ ) لتبلور لديه الرؤية الموضوعية والفنية ؛ لكتاب هذا التيار ؛ فمن شهدت كتاباتهم وأفكارهم هذه المرحلة المهمة في تاريخنا الوطني والاجتماعي والفكري . وهي بلورة ناضجة ، صدرت عن وعي بقضايا المجتمع كله ؛ وعن حرص أصيل على تطوير فن القصة القصيرة .

جاءت بدايتها عنده بعد فترة من بدايات رفاقه السابقين الذين ينتمى إليهم ؛ والمعاصرين الذين يختلفون عنه ؛ شكلاً ومضموناً . حين ظهرت قصصه القصيرة منشورة في صحيفتي « العمال » و « المساء » ١٩٦٨ ، ثم مجلة ( المجلة ) في مارس ١٩٦٩ ، وإن كنا نراه يصرح في مجلة ( فصول ) م<sup>١</sup> - ع<sup>٢</sup> - ١٩٨٢ ، بأنه بدأ النشر على استحياء في ١٩٦٦ . ولعلها كانت الخطوة الأولى العفوية ؛ التي أعقبتها مرحلة التخطيط الحقيقي للكتابة القصصية التي حددت هدفها ؛ وشكلها ؛ واتجاهها . تلك التي استمرت حتى ١٩٦٩ ؛ حين أثمرت أول مجموعة قصصية هي « دائرة الانحناء » ١٩٧٠ .

بعدئذ عرفت القصة القصيرة عنده طريقها إلى معظم الصحف والمجلات العربية ؛ الجمهورية ، الأهرام ، الهلال ، سنابل ، صباح الخير ، الإذاعة والتلفزيون ، الطليعة ، الفصل ، الثقافة العربية ، الموقف العربي ، القصة ، الكاتب ، الشرارة ، الأقلام ، الشرق الأوسط ، الثقافة الجديدة ، آخر ساعة ، إبداع ، البيان . لم يترك قصصه مبعثرة هنا وهناك ؛ ولكنه جمعها في أربع مجموعات قصصية ؛ إلى جانب مجموعته الأولى « دائرة الانحناء » . هي : « النيش في الدماغ » ١٩٨١ - « كشف المستور » ١٩٨٤ - « مدينة الباب » ١٩٨٣ - « الحنان الصيفي » ١٩٨٧ .

ومع أن أحمد الشيخ كتب رواية ( الناس في كفر عسكر ) في ثلاثة أجزاء ؛ نشر الجزء الأول منها فقط ؛ فإننا نعتبره كاتباً للقصة القصيرة بالدرجة الأولى . ولعلنا نلاحظ أن معظم كتاب هذا التيار ممن تطوروا بفن القصة القصيرة في الستينيات لم تشغلهم فكرة الكتابة بعيداً عن القصة القصيرة . مثل محمد حافظ رجب ، وعز الدين نجيب ، وأحمد هاشم الشريف ، ومحمد إبراهيم مبروك .

اللهم إلا ضياء الشرقاوى الذى لم تتوحد دعائمه كاتباً للرواية . فالقارىء لم يألفه إلا ممارساً للقصة القصيرة ؛ ومن ثم فإنه لا يبحث عنه خارجها .

كذلك الحال بالنسبة لأحمد الشيخ الذى يصرح بأنه : ( سوف تبقى القصة القصيرة رسالتى وهى الأول .. حتى فى هذه الرواية - يقصد الناس فى كفر عسكر - كنت أستخدم تكنيك القصة القصيرة وأدواتها . لذلك فأنا كاتب قصة قصيرة حتى ولو أصدرت فى المستقبل عشرات الروايات . القصة القصيرة هى لغة المستقبل ؛ سوف تتجدد وتزدهر وسوف تبقى واحدة من أهم الفنون فى شرقنا العربى برغم كل العقبات ) .  
ص ٢٦٤ - فصول - م' - ع' - ١٩٨٢ .

أما موقفه من الكتابة - عموماً - فإنه قد يتلمس من بعض آرائه حول الهدف منها ؛ ودوره بالنسبة للقارئ ، أو مكانة القارئ فيها يكتبه ؛ ثم تصوره لبعض تقنيات كتابة القصة القصيرة على نحو خاص . ذلك أنه يرى أن ( الكتابة دور ورسالة وتعبير عن زمان ومكان . والكاتب يتأثر بواقع المجتمع مهما ادعى عدم الاهتمام أو الالتزام . حتى أصحاب فكرة الفن للفن ينطلقون من نفس هذا الواقع . فهم لا يكتبون من فراغ . ولذلك ستجد فى أعمالى الكثير الذى يناقش الأوضاع الاجتماعية . لكننى لا أميل إلى « لوى أعناق » الأحداث الفنية قسراً لأخرج بمقولة أو مغزى مسبق ) . هكذا يحدد موقفه - منذ البداية - من مختلف المذاهب المتباينة ؛ وبخاصة ما كان يستلج شباب الكتاب البادئين . إنه يرفض أن تكون القصة القصيرة تطبيقاً لمذهب فلسفى ؛ أو إعلاناً عن موقف سياسى ؛ أو خطبة حول قضايا إجتماعية ، تؤيدها الشعارات ؛ التى تنفَسُ فى مناخ الصوت العالى ؛ والنبرة القوية ، اللاعنة أو المؤيدة .

لقد ربط فنه بالواقع الاجتماعى أولاً وقبل كل شئ . وأنه لا يكتب لمجرد الكتابة ، أو لتزجية وقت الفراغ ؛ ولكن تحكمه - فى النهاية - رسالة ، ويحيط به هدف . وهو - فى كل - لا يخرج بالفن عن طبيعته ، وعن كونه فناً . وأنه إذا كانت لديه أفكار يؤمن بها ؛ فإنه سوف يجاهد لتوصيلها بأدوات الفن نفسه .

ولما كانت الكتابة بالنسبة إليه محاولة للتواصل مع الآخرين ؛ وبخاصة عندما يكون هناك شئ مشترك : حلماً أو ألماً أو دهشة مشتركة أو قضايا عامة ؛ فإنه يحرص كل الحرص على قارئه الذى يشاركه الأرض ، والعصر ، والمناخ ، والأحداث ، والماضى . إنها يقفان معاً فى خندق واحد . يجمع بينهما هم واحد ، وانفعالات مشتركة . إنها الوسيلة والغاية . البداية والنهاية . لا استعلاء من أحدهما على الآخر . ولا نفور بينها أو تناقض . ( قارئى كما أتمثله يملك الحساسية والوعى والقدرة على استخلاص المعانى التى أدور حولها فى كتاباتى . إننى أشعر به يتنفس بينما أكتب له . إنه يشاركنى على نحو

غامض في اختيار الموضوعات وترتيب الأحداث وصياغة العبارات . إنه الجزء الآخر من أينما كان وحيثما كان ) .

ويدخل أحمد الشيخ في بعض تفاصيل الإنشاء الفني للقصة القصيرة : حيث ينطلق من إيمان واسع بأن الفن مغامرة حرة أولاً ؛ وممارسة محكمة بالقواعد ثانياً . فالحرية أساس ، والتقنين ضروري . ويشير إلى ما سبق أن اتفق عليه نقاد القصة القصيرة - عالمياً - من حيث إن كلمات الابتداء تلعب أهم الأدوار في البناء الكلي ؛ حتى لحظة النهاية ، أو كلمات النهاية . يقول : ( مدخل القصة بالنسبة لي هو المقياس الحقيقي لإمكانية النجاح أو الفشل في إنجازها ، بمعنى أنه من الممكن في حالة العجز عن اختيار المدخل المناسب للموضوع أن تضع القصة نفسها . إنها البداية أو بذرة الخصوبة الأولى التي أنطلق منها في محاولة استكمال ملامح الكائن الحي . ومهما كان الأمر في قصة الأشخاص أو الأحداث فإن البداية الموفقة تعني قصة موفقة ) .

ثم نراه يتناول - في كلمات - دور المكان والزمان ؛ باعتبارهما جزءاً من البناء الفني . ويستدرك قائلاً إن قصص الشخصيات المأزومة التي تسيطر عليها الحالة النفسية لا يكون الأمر بهذا القدر من الأهمية . وينتهي إلى أن القصة القصيرة نسيج عضوي تتشابك فيه العناصر لتخرج به حياً موحياً أو ميتاً بارداً ؛ وهذا يتوقف على قدرات كل كاتب .

وإن دلت هذه الكلمات الواعية على شيء ؛ فإنما تدل على أن أحمد الشيخ أدرك أن القصة القصيرة تنفس من خلال رثتين : رثة الوضع الاجتماعي ؛ ورثة البناء الفني . وأنه لم يسع كى يكون منظرًا - مثل ضياء الشرقاوي - ولكنه ثقف نفسه ثقافة فنية ؛ كي لا تخرج قصصه القصيرة عن الميدان : شكلاً ومضموناً . وحتى تكون القصص منطلقة من تخطيط محكم مبني على دراسة وفهم لأصول الفن ، وقواعده ، والمراحل التي مر بها في تاريخه ، حتى وصل إلى رفاقه وأبناء جيله .

وقد يلفت النظر عند دراسة القصص القصيرة التي كتبها أحمد الشيخ ؛ أن من كتبوا عنه أغفلوا هذا الملمح في رؤيته ؛ فلم يفيدوا منه في تحليل ونقد قصصه . وأن منهم من تجاوزوا مجموعته القصصية الأولى ( دائرة الانحناء ) ؛ وأخذوا في تتبع بعض ظواهر الشكل والمضمون في مجموعاته الأخرى ؛ معتبرين ( النبش في الدماغ ) هي الأساس لخطوات الفن القصصي عنده . وإني أرى أن هذا الموقف النقدي غير صحيح موضوعياً . كما أنه يظلم النتاج الأول للكاتب ، حيث بذل جهداً ملحوظاً ؛ ليؤكد ذاته الفنية ؛ وليثبت تميزه في استخدام أدوات غير تقليدية ، وتناوله قضايا الإنسان الفرد ،

تناولاً يضيف إلى قصص هذا التيار ؛ ولا يعود بالقصة القصيرة إلى الوراء . ومن ثم فإما نعتبرها الأساس القوى الذي ثبت الأركان ، ووطد الدعائم ، وحدد الملامح الراسخة ، وأصل للفن عنده .

حقيقة إنه اجتهد - بعدها - في تطوير أدواته ، وأسلوب معالجته ، وفي الاقتراب الشديد من الواقع الاجتماعي في صراعاته ، وتناقضاته ، والمشكلات التي طرأت عليه ؛ لكن تظل « دائرة الانحناء » هي المنطلق . وكيف بمن يتناول « كلا » يلغى أهم أجزائه ؟! وبخاصة إذا كان هذا الجزء يحمل في داخله سمات « الكل » الذي سوف تتسع دائرته فيما بعد . سوف يجد القارئ ملامح « بطل » جديد وقد من القرية إلى المدينة ؛ فيواجه تحديات كثيرة ليست تقليدية ؛ وإنما يقف في مقدمتها : « الخناق » و « التحدي » و « القهر » ثم « القتل » المعنوي والإرادي . كما يلاحظ القارئ أن « الجدران » السميكة ، و « الحصار » القوى ؛ قوتان تقفان ضد الفرد من قبل الجماعة ؛ فلا سبيل إلى الخلاص . « دائرة الانحناء » . الكل ضد الواحد . « ذيون التحدي » ، فيكون الشلل واللافعال ، حيث العودة إلى القرية مستحيلة ، والطرق مسدودة ؛ حيث العالم اللامعقول « كتلة الصمت » ؛ الذي تنتهي حياة الفرد فيه إلى الاحتراق والفناء ؛ فلا وسيلة لمواجهة مطاردة الذئاب ؛ حتى في الملعب . « هنسات الرجل الضئيل » . ( تأكدت أن الباحث عن عود الثقاب ليس إلا كبير الذئاب . راح الذئب يرقبني في ارتياح وشماته ولعت أنيابه . وتأكدت أنه سينهش أشلائي بعد تعلم احترامي ) ص ٨٨ - ص ٨٩ .

في هذا العالم تضع الملامح الخاصة ، ويشك الإنسان الفرد في وجوده ؛ بل إنه ينكر على نفسه هذا التواجد بشكل أو بآخر : ( ويشك إن كان هو « ليس هو » فذلك المسخ شيء آخر لا يخصه . يتزايد الشك فيصر على أنه يرى من كل الملامح التي يطالعها حياله ... العود المحنى والصلعة وعدسات المنظار والكف المرعوش والعنق النحيل . هذه الأشياء لم تكن لتخصه يوماً . يذكر تماماً أنه كان شيئاً آخر . وإلى مدى قريب جداً كان شيئاً آخر . فالمدى الزمني الذي تمت فيه كل هذه التغييرات محدود . ربما لا يتجاوز شهوراً معدودة عاشها مغترباً هائماً على وجهه . يحلو له أحياناً البحث عن كتاب بلا غلاف . أو طفل لم تلده أمه . في مدينة معتمدة بلا أضواء ) ص ٩٨ .

مصير الإنسان الفرد - دائماً - محكوم بما تريده الجماعة ، مهما ادعى من شموخ وثقة ؛ فقد نسجوها بإحكام ، في هدوء ، وفي متسع من الوقت . ( جمعوا خيوطها المتشعبة وعقدوها وصنعوا منها عشرات المعاول وراحوا يحفرون )

قبره . جردوه أولاً من كل وسائل المقاومة لدفنه في المقبرة حياً ، ودون إثارة مشكلات ... وفي لمحات كان كل شيء قد انتهى وبصورة هادئة . ودخل عبد الحق في جوف المقبرة . ساعتها تغير كل شيء . واستحالت الألوان إلى لون وحيد كالح . وبدت جدران المقبرة عملاقة لزجة . تسخر من كل محاولة للخلاص . كان صوته مكتوماً . وكان طريقه مسدوداً بدائرة الجدار المصقول الأملس والأرضية الرطبة الرخوة . ساعتها تأكد عبد الحق للحظة وحيدة أنه انتهى . وأن صوته محكوم عليه بالإعدام ) . ٣٨ - ٣٩ .

وابن القرية في قصة ( كتلة الصمت ) طحنته المدينة في طرقاتها الملتوية ، يشعر بالاختناق والقرف من عدم استقامة أى شيء ؛ ولكم صادفته الطرق المسدودة والأزقة الملتوية ( لم يكن مقطوع اللسان كل ما هنالك أنهم كمموه بكمامة غير مرئية ) ٥٣ . ( تراجع وفي داخله إحساس بالقرف ، قرر أن يتخلص من منظر الكلب المدهوس الذى رآه عفواً . فكرّ في بائع ليون متجول ليعالج نفسه بامتصاص واحدة . غير أن الميدان لم يكن يحوى بين عرباته الصغيرة واحداً ممن يبيعون الليمون ) ٥٩ . كل الأشياء متواطئة ضده ؛ حتى لا يحقق وجوداً ما بأى صورة من الصور . ويقف « الذباب » قوة قاهرة في قصة ( صيف الذباب ) لا تقل خطورة عن عبد الوئيس والمهندس ؛ حين يصبح غير قادر على مواجهتها رغم ما تبدو عليه - سطحياً - من ضالة . وهذه هي حال « البطل » الوحيد في دائرة الانحناء المرة ( كنت أغوص في أعماق الدوامة . رغبة مذبوحة وإرادة مبتورة الطاقة . وألف ذراع تلتف حول الرأس وتحرمنى من وضع الرؤية ، وعملاقان ماجنان يُطَنَّان في أذنى . وصمم كئيب من نوع فريد يتهددنى . وطاقات تتأمر على خلع رأسى ) ٦٢ قصة « الكرسي المهزوز » .

وثمة بذور فنية تكشف عن نفسها قى قصص كثيرة من قصص هذه المجموعة . ويمكن لنا تحديد بعض القصص التي توفرت لها كل العناصر الفنية للقصة القصيرة . مثل « ذبول التحدى » و « كتلة الصمت » و « هسات الرجل الضئيل » . بدءاً من اختيار العنوان ؛ ثم انتخاب كلمات البداية . والجمال القصيرة . والحوار الحاد المدبب ، المكتوب بلغة عربية سليمة . وتقديم الشخصية من خلال الحلم ( صيف الذباب ) . و ( ذبول التحدى ) مع ربطه بالواقع الذى تعيش فيه الشخصية ، ولغة السرد التى تبلغ درجة الشاعرية في بعض الأحيان ، ومحاولة استبطان الشخصية من الداخل . وتعمق الأغوار البعيدة السحيقة داخل النفس الإنسانية في لحظة ما ، وسيادة « الوحدة »

النفسية والشعورية والموضوعية . وتآلف الموقف مع « الجو النفسى » ؛ لإحداث الانطباع المطلوب الذى قادت إليه كلمات البداية .

وظهور عنصر « الحلم » و « الكابوسية » ؛ اللذين قد تتجسد فيها أبعاد الصراع بين الداخل والخارج ؛ تجسيداً لمعانى الإحكام ، والصمت ، والعزلة ، والوحدة ، والدوائر المغلقة ، والمسح ، ولقهر ، والانكسار ؛ والغثيان ، والقرف . كما أننا لا نغفل تجارب التجديد المتمرد على الشكل التقليدى . وإن بدا لا معقولاً ؛ فإنه قدم فى لغة منتظمة ، معقولة ، مرتبة ، منسقة ( همسات الرجل الضئيل ) . وتجدر الإشارة هنا إلى وسيلة فى القصة سوف تنمو عند أحمد الشيخ لتصبح عنصراً مهماً فى بعض قصصه القصيرة . فهو يجعل « البطل » ييوح بما فى داخل نفسه إلى صديق عزيز لديه تجمعهما ألفة ومودة ؛ وهو حينها يفضى إفشاءً ؛ فإنما يضيف على النص حميمية ؛ تجذب القارئ إليه ، وكأننا مع أربع شخصيات تذوب جميعاً فى شخصية واحدة . البطل والصديق . الكاتب والقارئ . وليس ثمة فاضل بينهم . إذ إنهم - فى الحقيقة - واحد صحيح .

ففى إيجاز شديد يقص البطل « النص » بضمير المتكلم ( قصة دائرة الانحناء ) . وفى جمل قصيرة جداً تتحول إلى جمل شعرية أحياناً « ص ١٢ - ٩٦ » عندما يتوجه بالحديث إلى « الأم » عن البنت الحلوة ذات العينين الخضراوين . لكنه يسرعان ما ييوح : ( أوه أأ نسيت أصل الحكاية .. كنت أقول قبلاً ، إننى أتحرّك فى هذه الأيام فى إطار دائرة مغلقة بلا أبواب ولا ثغرات ) ص ١٠ . وقد جعل من هذه الجملة محوراً يدور حوله « النص » . لذا فإنه اختارها ليربط القارئ بالهدف ، والفكرة ، ومنطقة الجذب الرئيسية . كما أن اختياره لجملة « محلك سر » اختيار ذكى ، مرتبط تماماً بصفة أساسية فى « الشخصية » ، وبالقصة التى تعالجها القصة ؛ وبالموضوع الذى يشغل مساحة « النص » .

تأخذ هذه العناصر فى التطور ، كما تتجه الرؤية نحو الشمول ؛ فى القصص التى نشرت بعدئذٍ مستقلة أو ضمن مجموعات قصصية . من ذلك مثلاً ؛ فإننا نلاحظ تشبهاً بالعنوان الجديد الجيد الدال : مداخل الندم - لصوص المدن المسلوقة - مشاهدات عاشق الملاح المستحيلة - الجفاف - إنه يختار عنوان القصة بكل دقة وعناية بحيث يكون اللبنة الأولى فى البناء ؛ أو الخيط الأول فى النسيج . يضاف إلى هذا ما أصبح معلماً من معالم التشكيل ؛ وهو تأليف عناوين داخلية لأغلب القصص . يجعلها الكاتب جزءاً مهماً فى البناء . إذ إنها توحى بتتابع الفكرة ، أو بخطوات الحدث ، أو بتطور الحالة النفسية ، فى ثوب تبدو ألوانه - من بعد - كما لو كانت غير متناسبة ؛ لكنها فى



العمق متناغمة . لأنها لم تبتعد عن الجو العام والفكرة الرئيسية ، و « الوحدة » مقوماً من مقومات العمل الفني الناضج .

في قصة ( التحلل ) بدت العناوين الداخلية علامات مهمة جداً لتحديد ثلاثة مستويات أخلاقية وسلوكية أدت إلى مرحلة خطيرة في حياة المواطن « فتحى فتوح أبو الفتوح » فلم يعد متمسكاً بأى قيمة من القيم الشريفة . فثمة « منزلق » و « استمرار » و « تبجح » . ومن هنا أدت العناوين دوراً في البناء الفني من ناحية ؛ وساعدت في صياغة الوحدة الوجدانية ؛ وفي تقديم الرؤية الكلية ممهداً لها ؛ بحيث تأتى بالانطباع النهائى الواحد المراد إحدائه في نفس القارىء ؛ صادقاً طبيعياً ؛ دون افتعال . كذلك الحال فيما يتعلق بالعناوين الداخلية لقصة ( مقدمات التراجع ) حيث نجد : « تنويه » و « عن التراجع » و « عن القهر » و « عن الهبوط » ثم « ذكريات » و « ختام » .

وتبدو العناوين الداخلية ضرورية في قصة ( ضرب البحر ) ؛ لأن الشخصية تحكى ، وتقص ؛ وتتصور جموعاً من الناس ينصتون ؛ فكان عليها أن تقدم لما هو آت . وبخاصة أن « البطل » بمثابة المجنون في نظر الكبار الذين يكرههم ، ويدفعنا إلى كراهيتهم . وهو رجل مجرب أهلكه الصراع ، ودمرته التجارب ، ويبغى نقل تجاربه للشباب ؛ لذا فإنه أخذ يتوجه إليهم بالنصح ، منتقلاً من خبرة إلى خبرة ، ومن تجربة إلى تجربة ، بين « عروس البحر » و « فرس البحر » و « سر البحر » لأنه « عجوز البحر » . تدخل في هذه الدائرة قصص : روح النهر - مشاهدات عاشق الملامح المستحيلة - لصوص المدن المسلوقة ؛

ومع أن استخدام هذا الشكل جذب اهتمام الكاتب في أكثر من قصة ؛ فإننا نراه لا يُفَرِّط في قَرَضه على بناء جميع القصص التى كتبها - فلا نظفر في القصص القصيرة جداً بمثل هذا اللون . وعلى سبيل المثال فإن مجموعته ( كشف المستور ) تخلو منه . والقصص التى تُجَدِّث فيها هذه العناوين خلا ما أو اهتزازاً في الوحدة ، أوحداً للشعور الداخلى ؛ أو إيقافاً لنمو الانفعال ؛ تختفى منها العناوين الداخلية ؛ والدليل على ذلك قصص مجموعته ( الحنان الصيفى ) . إذ إن المسألة محسوبة من كل الجوانب ، ولا تأتى هكذا كيفما اتفق . وليس معنى نجاح ابتكارها في تصميم وهندسة بعض القصص أن يستمر الكاتب في استثمارها في كل ما يكتب من قصص قصار .

ترتبط كلمات البداية ؛ أو فقرة البداية ، ارتباطاً وثيقاً ؛ بالعنوان ، والعناوين

الداخلية ؛ إذ إنها تقودنا إلى الشخصية ، والموقف ، والفكرة ، ثم الانطباع . وهى التى تحمل فى ثناياها كل الشحنات الكهربائية التى تقوم بتوزيعها فى الجزئيات الصغيرة ؛ لإحداث نوع من التوتر ، والانفعال ، والصعود بدرجات الترقب والإثارة ؛ إثارة الفكر ، والمشاركة .

وتكفى فقرة البداية فى قصة ( مداخل الندم ) ص ١١٦ لأداء ذلك كله ؛ ولتقديم مناخ العجز ، والاحتراق الداخلى ، والهروب إلى الداخل ، بسبب اختناق الجو العام ؛ ( أترنح بالخطى المشنوقة بالاندحار ، أمتص رحيق التوقع مفعوداً بمسرى مرارات الخوف فى الحلق الجاف . تتطوح مشاعرى سكرى بالتأملات الصعبة ، أشنق الرغبة فى العويل مشبعاً وجهه الذى كنته بدمدمات العجز ، أزيحه جانباً حتى لا أعود أحترق من الداخل والخارج كعصفور صغير تشتعل فى أحشائه جهرة لا تخبو بيننا صهد النار يشوى سطح لحمه العارى من ريش الحماية . أسكت بعجز الكلمات عن وصف الآلام الرابضة عند عتبات التذكر . وصهد لحظة الضجر اللاfach يفرى مداخلى المشتعلة وسطح الكيان تشوبه شمس نهار صيف تخطى الحدود المألوفة المحتملة ) .

والفقرة الأولى فى قصة ( الأمنيات الحبيسة ) بالغة الدلالة على نوع البطل ، وقضيته ، وتجربته ، ونهايته إن صح التعبير . وهى تتسم بما أسميناه « بالبوح » والإفشاء . فالحديث مباشر لكنه لا يبدو كذلك . ( مرة أخرى سوف أحدثكم عن حدث السقوط فى دوامات اللحظة القائمة والتى أستحيل فيها إلى شىء محمول فى فراغ دون إمكانية الوقوف والثبات . الذى حدث منذ البداية وحتى الآن جعلنى معتاداً على توقع الضربات من كل الاتجاهات وفوق كل الجزئيات المضروبة سلفاً فى كيانى المحدد الأبعاد والذى لم يحدث قطعتاً لن يحدث على أى نحو أن أتجاوزه بالتضخم أو الانكماش . فى مشوار العودة وحيداً قلت لنفسى إنه يبدو أن العالم أصبح بالقطع غير صالح للتعايش معه ، وأنه من الأجدى أن أفر إذا سنحت الفرصة لفرار حقيقى ، فالفرار فى المرات السابقة سرعان ما كان يستحيل إلى بؤرة إنهاك جديدة مزحومة باللحظات المعادة ، والشروع فى الفرار من جديد بوهم إمكان الثبات والسكون عند مرفأ أمان أملاً فى مشوار الحركة صعوداً إلى آفاق مجهولة أو الدخول فى عوالم أكثر انفتاحاً ورحابة . كل ذلك كان محض محاولات خاسرة للخروج فعلاً ) ص ١٠٤ مجموعة « مدينة الباب » . ولما كانت طبيعة الأرض التى تنبت فيها أحداث قصة ( الزائرة ) فى مجموعة ( الحنان الصيفى ) تختلف وفقاً للموضوع ، والشخصيات ؛ والبعد الفكرى والرمزى ؛ فقد جاءت فقرة البداية حافلة بالحركة ، واللفتة ،

والإشارة ، والكلمة المتحاورة ؛ متضمنة الشخصيات المحورية التي تشارك في « الحدث » : ( دقت الباب بعنف في صباح باكر ، فرحت أفتحه لأراها لأول مرة ، كانت تبتسم في ألفة وهي تلقى تحية الصباح ، كانت تحمل على الرأس سلة كبيرة وثوبها الريفى يستر قوامها المشوق العفى . سألتني إن كان المسكن يخص اسمى الذى ذكرته ثلاثيا فأومأت بالإيجاب أزاحتني في ود عن طريقها ودخلت باطمئنان ، التفتت نحوى وهى في منتصف الصلاة ثم قالت بعشم : - حططى . مددت يدى أساعدها في إنزال حملها الثقيل أكثر مما كنت أتوقع ، جلست هى على أرضية الصلاة وسألتني عن الأحوال جاءت زوجتى تستطلع الأمر ، كانت هى تعبت بغطاء السلة المحكم التحبيش بخيوط الدوبارة في محاولة لفكه ، نظرت نحو زوجتى وإبتسمت وهى تلقى تحية الصباح ردت زوجتى عليها ثم التفتت نحوى وكأننا تسألني عن هوية الزائرة الغريبة في مثل هذا الوقت المبكر ، قالت هى بينما تفلت طرف الخيط من محيط السلة : - يمكن هو ما يخدش باله بس احنا قرايب ) ص ٦١ - ٦٢ .

ورغم قصر القصة القصيرة فإن الجملة تأتى - أحياناً - مطولة . ومعروف أن طبيعة القصة القصيرة تحتاج إلى التكثيف والتركيز ، واختيار الجمل الحاده المجدولة التي لا تحتل كلماتها تأويلًا ودلالات كثيرة قد تبعد اهتمام القارئ عن التركيز في دائرة محددة . لكن طول النفس عند أحمد النسيخ يعبر عن نفسه في جمل يقصد بها التعبير عن دفقة فكرية أو شعورية كاملة ؛ وليس دلالة على رغبة في الإكثار من التفاصيل . ولا شك أن طول الجملة يكون نتيجة معاناة وجهد شاق قبل الكتابة . إذ إنها تحتل المكانة التي تشغلها فقرة كاملة في القصة التقليدية . فالقصة القصيرة - عنده - مجموعة من الجمل المركبة المستقلة ؛ وليست فقرًا . وكل جملة تؤدي دورًا . وبمجموع الجمل - وهى قليلة نظرًا لطولها - يفضى إلى الانطباع الكلى الموحد . وقد يستلزم هذا التكوين معاناة ممانلة من القارئ ؛ الذى لابد من أن يعمل فكره ويجهده ويكدح ويتأمل بنفس الدرجة التي كان عليها الكاتب .

تحت عنوان « عن التراجع » في قصة ( مقدمات التراجع ) ضمن مجموعة ( مدينة الباب ) نقرأ الجملة التالية : ( قبل القول شروع مرعوش بتراجع الحروف وتزاحم الرغبة في إخراج الكلمات المحمومة دون إخراج ، تتلوى في الصدر كائنات مقبوضة ومرعوبة ، ينكمش القلب فيضيق بامتلائه إلى الحد الذى يكاد أن يوقفه ، نيز الشريان الرئيسى يبطئ ممل يوشك أن يكون سكونًا باردًا ، تتلجج الأطراف العطشى إلى قطرات الدم ، وأهم بالقول في محاولة أخيرة لاختراق حاجز الصمت الوهمى الذى يتجسد في

الرأس جداراً صلباً ، تسقط الرغبة في الكلام عند أطراف أصابع القدمين فأنف من الانحناء لاستعادتها حفاظاً على عودى المستقيم ) ص ١١١ - ١١٢ . وكنا قبلها قد قرأنا جملة واحدة ص ١١٠ : ( قبل الهبوط في سرداب التراجع أسأل إن كان من الممكن أن أرى وجهك المأمول يا « سها » أختق بانتظار لحظة الحصول عليك وأسأل نفسي أيضاً إن كان في مقدورى مواصلة الرمح وحدى في محيط الدائرة الرحية رغم اكتشافاتي المتكررة أنني أعود مكدوداً إلى ذات النقطة التي انطلقت فيها في المرة الأولى هادفاً إلى العثور على وجهك المستحيل الذى حسبته في البدء ممكناً ) .

جملة الحوار تختلف اختلافاً ظاهراً . إنها قصيرة . تكتب بالفصحى المسورة الفهم مرة ؛ وبالعامية عندما يكون المتحاورون في بيئة القرية أو من مستوى فكرى وثقافى لا يتوسل بالفصحى في حياته اليومية . ففى قصة ( شوق ) يدور الحوار بين يهلول ومشحوت والشيخ سعدون والحاج عوف في كفر عسكر بالعامية ، وفى قصة « الشملولة » حيث نعمات وشوق وجواهر وعطيات ، فى الكفر ، مع العمة ؛ يدور حوار عامى صريح . وفى « الزائرة » مع أن الحوار قليل فإن لغته عامية أيضاً . لكن الاتجاه الغالب فى لغة الحوار أنها عربية ؛ منتقاة ؛ لا تعقيد فيها ولا تقعر . فلا نجد كلمة غير مستساغة أو منحوتة ومأخوذة من المعاجم والقواميس . وهى لغة تصدر عن الكاتب نفسه ؛ باعتباره صاحب « النص » . ولأنه يقوم بدور الحاكى أو الراوى أو الشخص الذى « يبوَح » للآخر . ولعل اعتماده فى « النص » على « التقديم » و « التهئية » و « الوصف » ؛ هو الذى جعل مفرداته - كاتباً - ولغته - مثقفاً - ونعوته وأوصافه وتحليله - قاصاً - هى التى تسود وتسيطر .

ولا ننسى أنه يصف الشخصيات من الداخل . ومن ثم فإن الدراما هنا تكون دراما داخلية . أو إن شئنا فإن الصراع الذى يجرى فى قصصه صراع نفسى داخلى ، مما يوحى بأن القصة خالية من الحوار بمعناه المؤلف . وإن كان تأمل بعض القصص يكشف عن أنها قد تكون حافلة بالحوار . من ذلك مثلاً أن قصة « مقدمات التراجع » مشحونة بالحوار بين البطل والزوجة ، وأن الفعل له رد فعل ؛ مما يحدث الانفعال النفسى . وإن بدا للعين القارئة بشكل مسطح غير ذلك { انظر صفحة ١١٣ من مجموعة مدينة الباب } .

فى قصته « النبش فى الدماغ » يقدم أكثر من مستوى للحياة النفسية للفرد . ويلتقط « حالات » معينة تتحد فيها بينها لترسم صورة ذات ملامح نفسية ، أصبح عليها الإنسان

المصري المعاصر . ففي لحظة واحدة يقتتل رجلان متشابهان في ميدان العباسية ، استخدم أولهما مديّة في حين استخدام الثاني شفرة حلاقة . وسرعان ما يتكشف أنها أخوان ( إنه زمان أغبر يتقاتل فيه الإخوة بمثل هذا العنف ؛ وأضاف وسط اندهاش الكل أن الرجلين أخوان شقيقان يسكنان في نفس العمارة التي يسكنها في مصر الجديدة ؛ استنكرت وجوه البعض فأقسم الرجل بشرفه أنها توّمان من أم وأب ) ص ٧ . وفي الثامنة والنصف إلا خمس دقائق صباحاً وفي ميدان التحرير ( كان الزحام المتعجل الآتي من ناحية محطة الأوتوبيس الرئيسية يضغط من كلا الجانبين رجلاً في الثلاثين أو نحوها ؛ كانت قد انفلتت من كوعه قبضة رجل آخر في مثل سنه وإن كان أكثر منه نحافة ويستخدم عدسات منظار رقيق ) ص ١٠ في نفس اللحظات تقريباً وفي محيط الدائرة البشرية ( وجد الرجل التحيل نفسه بدون سابق مقدمات ممسوكاً من زنده بقبضة قوية لرجل فحل يلتف عنقه بتفليحة لونها كالح تدارى الجزء الأسفل من ذقنه ، لم يحاول تخليص يده فقد كانت القبضة قوية وحادة . جذبه اليد العفوية فأطاع متعجباً أولاً ثم تسلسل إليه خوف . كاد أن يتكلم فأسكنته غمرة بلا معنى من عين الرجل . فكر في لا جدوى مقاومة الوجه الصارم ) ص ١١ في السابعة مساءً اشترك رجلان في تهديد « ولد » و « بنت » من العاشقين . ثم تبادلا - أمام الولد - اغتصاب « البنت » . فأصابتها دوار نفسي مفتت ومقيت ( وعند نهاية الشارع المطل هو أيضاً على النيل شعر كل منهما أنه لم يعد قادراً على الاستمرار في الإحساس بأنه يخص الآخر . وعجزا عن الاستمرار في السير جنباً إلى جنب فابتعدا وأنحرف الولد عمداً إلى كوبري الجامعة واستمرت البنت في طريقها إلى شارع النيل ) ص ١٤ .

نحن هنا أمام شخصية واحدة بعثر داخلها الكاتب في أكثر من مكان ؛ بهدف تعرية العلاقات التي تنتظم الحياة الفردية والجماعية . وما قد يتعرض له الفرد من مواقف نفسية ؛ في علاقته بالآخر ، أخاً أو زميلاً في العمل أو إنساناً مثله يشاركه عبور الطريق ؛ أو حبيبة تدمر الجماعة علاقته بها بشكل وحشي غير إنساني . هذه الدوائر التي يدور في محيطها الفرد صنعها الكاتب ليقول ما سوف يجسده بعد في أكثر من قصة . من حيث إن « الجماعة » تقف - دائماً - ضد الفرد . وأن الواقع والقوى الخارجية ، يفعلان فعلهما المدمر لذات الفرد وخصوصياته .

ويعيش بطل قصة « الجفاف » أزمة خاصة مع نفسه ، ومع واقع الحياة من حوله ، ومع الآخرين . وربما يكون الكاتب هنا قد استهدف تقديم ثلاث حالات نفسية لإنسان مثقف يعيش في ظل ما ساد السبعينيات من قيم ومبادئ ونظم . يتحرك من خلال شعور

حاد بالوحدة ، والعجز ، اللذين يدفعانه إلى محاولة تدمير رغبة الحياة فيه ، فهو مضغوط ومشلول الطاقة ؛ يتجلى له الموت غادراً خطافاً بيرع في أخذ أمثاله من المنفردين في حجرات معزولة . ومع إحساسه الحاد بالفراغ والضياع والضغط المادى ؛ فإنه يرفض الحل الذى يأتى عن طريق العمل بإحدى الدول البترولية بعد عرض قدّمه صديق قديم له . وتتأثر علاقته بحبيته التى انتظرتة طويلاً . إذ إنها عجزت عن تحمل الانتظار الممل واللاحل ؛ فقبلت الزواج من مدرس الرياضة المالية ؛ الذى سبقت إعارته للعمل بالخارج .

في مقابل الحالة النفسية ، والمواقف المتباينة التى انعكست آثارها في شعوره وعماقه ، قدم الكاتب ثلاث نهايات محتملة لهذا الفرد المأزوم ؛ وجعلها جزءاً في بناء القصة القصيرة ، ونجح في أن يقنعنا بأهميتها . حيث طرح ثلاثة حلول : الأول هو انتحار البطل . والثانى هو « الجنون » بالفن مما يعرضه لاتهام الجماهير له ووصفها إياه بأنه الشاعر المجنون . ويبقى الثالث محدداً في إقناع نفسه بالأخذ بالمنطق الذى ساد السبعينيات ، وهو الهروب بالعمل خارج الوطن ، وللحاق بالصديق القديم ، والحبيبة المهاجرة ؛ بحثاً عن الثروة .

ونظراً لخطورة هذا الدافع المادى ؛ وتأثيره في بناء الإنسان ، وعلاقاته الاجتماعية مع الأسرة ، والمجتمع ؛ وما ترتب عليه من آثار نفسية فردية وجماعية ؛ فإننا سوف نلاحظ أن الكاتب جعل هذه القضية موضوعاً لعددٍ من القصص القصيرة التى كتبها في السبعينيات . تأكيداً لدوره الاجتماعى النابع من معاشته لما طرأ على المجتمع المصرى من تغير في البنى الأساسية ؛ وفي العلاقات ؛ والقيم ، وفي النظر إلى ما كان « تراثياً » وما هو كائن « اقتصادياً » وما ينبغى أن يكون « مستقبلياً » . فلم تغب صورة المجتمع في حركته عن مجال الإبداع عند الكاتب ؛ وبخاصة في قصصه القصيرة .

وما دام الكاتب يحتفل بالداخل ، والسعور ، بعيداً عن التهويمات والغموض ؛ فلا بأس من تدعيم عنصر « البوح » و « الإفشاء » الذى استأثر بأسلوب بعض القصص . لارتباطه بالموقف الداخلى للشخصية والحالة الشعورية والوجدانية ؛ ثم الإحساس بضرورة تواجد أو تخيل المشارك ، المنصت ؛ ويكون ذلك ضرورياً ولا زماً في الأزمات التى تجعل الشخصية أسيرة إحساس قائم بالوحدة ، والعزلة ، والاختناق والخوف والانكسار .

نجد ذلك في قصص : « ضرب البحر » ، « تأملات رجل في مقعد صخري » و « الأمنيات المستحيلة » ضمن مجموعة ( مدينة الباب ) وفي قصة « كشف المستور »



ضمن المجموعة التي تحمل نفس العنوان - وفي قصة « روح النهر » ضمن مجموعة ( النبش في الدماغ ) ، بل إن البوح في القصة الأخيرة يعرى ظاهرة عدم التواصل ، واللا اهتمام ، وعدم المواجهة ، فالبطل يبحث عن يستمع إليه ؛ وينصت إلى « بوحه » و « شكايته » إنساناً مقهوراً معذباً مجلود الحاضر ، مشوي الماضي ؛ لكنه لا يجد أحداً ؛ في النهار . وفي منتصف الليل . ويلعب هذا العنصر دوراً مهماً في الصياغة الفنية لقصة « مشاهدات عاشق الملامح المستحيلة » . وهي من القصص الجيدة التي تضمها مجموعة ( النبش في الدماغ ) . تبلور معاني العجز ، والخوف ، والاندحار . وتتبع المشاعر الداخلية من خلال مواقف نفسية لا تناقض فيها ؛ يفضى بعضها إلى بعض ، في لغة رصينه ، وفي جمل مكثفة ، بلا استطراد أو تفصيلات أو إطالة . يضاف إلى ذلك ما أسهمت به العناوين الداخلية .

ومن العناصر التي تبدو واضحة في قصة أحمد الشيخ عنصر « الحلم » . وهو يهتم به اهتماماً ملحوظاً . ولا يستغله للإغراق في التهويمات والإغراب والصور الشاذة والأحداث الغريبة . وإنما يجعله جزءاً في البناء يعطيه وقتاً وجهداً وتفكيراً ؛ حتى يأتي مقنعاً ومستنداً إلى منطق . يختار كلماته ، وينتقى صوره ، ويستثير جانب الوعي - وليس اللاوعي - في الشخصية ؛ بحيث يأتي كل شيء في القصة متصافراً ومنسوجاً بإحكام ودقة . بل إنه يصرح - أحياناً - بأن هذا الجانب في القصة يدخل في دائرة « الحلم » بالإشارة إلى أن « البطل » « رأى في منامه » ؛ أو عندما أغفى شهد كذا وكذا . وكأنه يريد أن يفسر لقارئه ما لم يره أو ما لم يسبق له أن أفصح عنه ؛ وما يجري في المنطقة المستورة اللامرئية للشخصية .

ينعكس هذا - بطبيعة الحال - على سلوك الشخصية - بعدئذ - وتطور « الحدث » النفسي في القصة ، ودرجة اقتناعنا بما يقدمه الكاتب لنا ، يقول في قصة « الجفاف » - مجموعة ( النبش في الدماغ ) ص ٢٨ ( عندما أغفى رأيي نفسه وحيداً في صحراء مقبضة لا حد لها ولا نهاية ، تلال وهضاب وساحات رحبة وجبال شاهقة ، وسرايب معتمة وكلها محض رمال ؛ رمال ، رمال من كل الأنواع والألوان والأحجام ، مجرد رمال ورياح مسعورة تدمدم من كل الجهات تحمل ذرات الرمال الدقيقة وتصفعه ، تنفذ من طاقتي أنفه وتتسرب إلى حلقومه وتحترق شفثيه المضمومتين عن صمت عاجز عن دفع ما يحيطه ، تكتسى الأسنان أيضاً ويجف اللسان ، حتى حذقتي العينين المغمضتين تقتحمهما الرمال ، لكنه يتعملم في رقدته ربما يكون قد انقلب إلى الجانب الآخر فيراها من خلال الضباب تتسربل في ثوب هفهاف لونه غريب متداخل ، يراها ويوشك على اللحاق بها ،

ينسى دمدمة الرياح وصفعات الرمال في الوجه والبدن ويرمح بكل عزمه ثم يشرع في النداء .

وعلى هذا النحو يأتي الحلم في قصص « أزهار السنط العريانة » و « جواز سفر بهلوان » و « الغائب » و « روح النهر » و « مداخل الندم » و « تأملات رجل فوق مقعد صخري » . والكاتب هنا يختلف في استخدامه هذا العنصر عن رفاقه من كتاب هذا التيار النائر . إذ إنهم صوّروا الواقع كله باعتباره حلماً حافلاً بالكوايبس ؛ والصور المقلوبة ، والفكر المتداخلة ، والأحداث التي تبدو كما لو كانت غير مترابطة . ولم يفصلوا بينه - في البناء - وبين العناصر الأخرى الداخلة فيه . وكانوا في هذا يريدون أن يقدموا « الواقع » بصورة شائهة ، دفعاً إلى رفضه ، والثورة عليه ، وعدم تصديق كل ما يجري فيه : فكراً ، وأشخاصاً ، وأحداثاً ، وعادات ، ونظماً .

إذا انتقلنا إلى الحديث عن موضوعاته وقضاياها ؛ فإننا سوف نجد قصصه القصيرة تدور في محاور ودوائر ، تستكمل « الصورة الكلية » لقصص هذا التيار ، ولا تخرج عنها ، ولا تتناقض معها ، أو تختلف في ملامحها ، وإن تبين لنا أن صورة المجتمع المصري في حركته مع أواخر الستينيات وطوال السبعينيات كانت ماثلة في ذهنه ، وحاضرة في وعيه أو لا وعيه ، عند الكتابة . لذا فإن العامل الاقتصادي ، والتناقضات الطبقة ، ووقوع الإنسان - المصري ، العامل ، الشريف ، النقي ، في أتون الطحن المادي ، والضربات العنيفة القاتلة ؛ بسبب عجزه المالي عن الوفاء بأبسط واجباته المادية ، والحصول على حقه المشروع في الحياة الاجتماعية العادلة ، التي تحقق له شيئاً من الأمن ، والاستقرار النفسي ، والاستقلال بشخصيته ، وضمان مستقبله ، واستشراف غدٍ إنساني لأبنائه .

ولعله بسبب ذلك - أيضاً - انفرد بعددٍ أكبر من القصص القصيرة التي رفض فيها هجرة وطنه بحثاً عن الثروة ، أو عن وسائل التغلب على المشكلة المادية . وقد أشرنا إلى ذلك من قبل . فالخلاص المادي بالاغتراب عن الوطن ، لن يلغى بأي حال ، ما يصبح فيه الفرد - والمجتمع ، من أوضاع وأحوال أكثر ضغطاً وإيلاماً وتفككاً وهدماً ؛ تستلزم البحث من جديد عن أدوات وأفكار وقيم تساعد في « الخلاص » مما يجتد ، على حياة الفرد ، والجماعة . وهذا هو الذي لا أمل فيه ، إذ تكون الأمور العامة والخاصة قد وصلت إلى منحدرٍ مظلمٍ عميقٍ لا سبيل إلى الخروج منه .

فيما عدا ذلك فإن قصص أحمد الشيخ تصور لنا الإنسان - الفرد ، مأزوماً ، عاجزاً ، خائفاً ، مطارداً ، مطروداً ، يجهنم عليه « الآخر » في كل لحظة ، ومع كل نفس ،

وفي كل مكان : حتى يضيق الحناق عليه : فلا يجد خلاصه إلا بالتفكير في الانتحار : لأنه فقد القدرة على أن يكون « هو » . وليس ثمة تواصل بينه وبين الآخرين . فتكون الوحدة والعزلة والقرف والإحساس بالغم : هي مفردات حياته اليومية ، داخل الجب وخارجه ، على حد سواء . وهذه هي السمات البارزة في قصص الكتاب الذين ينتمون إلى هذا التيار . تلك التي اتخذت طريقها مع بداية العقد الأول من الستينيات . ومن ثم فإننا نستطيع - بوعى - أن نضم قصصاً بعينها إلى مرحلة الستينيات : وإن كانت قد كتبت أو نشرت في السبعينيات والثمانينيات .

من الشواهد على ذلك بعض قصص مجموعته ( النيش في الدماغ ) الصادرة في ١٩٨١ ، والتي ضمت قصصاً نشرت في ١٩٧٠ ، ١٩٧١ ، ١٩٧٣ ، ١٩٧٤ ، ١٩٧٧ ، ١٩٧٨ . مثل « الجفاف » و « النيش في الدماغ » و « مشاهدات عاشق الملامح المستحيلة » و « لصوص المدن المسلوقة » و « مداخل الندم » و « روح النهر » و « النجوم » . وفي مجموعته ( مدينة الباب ) المنشورة في ١٩٨٣ ، لا نخطيء قصصاً مثل : « أشجار السنط العريانة » و « يهلوان الأحزان » و « مقدمات التراجع » و « جواز مرور يهلوان » و « الأمنيات الحبيسة » .

تقدم قصص مجموعة ( مدينة الباب ) ألواناً متباينة من العجز عن فعل شيء إنساني ، خطير ، مهم ، إيجابي . إنه سمة كثير من أبطال القصص : « المتجنس » و « الغائب » و « مدينة الباب » و « التحلل » و « مقدمات التراجع » . وقصته « الجفاف » - مجموعة ( النيش في الدماغ ) لا تخلو صفحة من التركيز على هذه السمة الأساسية التي يتصف بها البطل ، تقول البنت عنه : ( إن سنوات شبابه توشك على الضياع لكنه منوم ولا يود أن يفيق ، سوف أكبر أنا الأخرى وتضيع مني أحلى سنوات عمري وأنا أنتظر وهما عاجزاً عن التحقيق ) ٢٩ . وتقول : ( لكنه أصبح معقداً مهموماً عاجزاً عن الإقناع بلا يقين فعلام أعلق به ) ٣٠ . ويعلق الكاتب بأنه ( كان بالنسبة لها في تلك اللحظة رجلاً جباناً . رعيداً لا يجيد سوى الطنطنة ، يدعى أنه يحتمل سخفها بسبب أنه يحبها بينما هو عاجز عن عمل أي شيء في هذا العالم ) ٣١ .

وفي قصة « النجوم » - مجموعة ( النيش في الدماغ ) يشاهد الفتى والفتاة فيلماً سينمائياً داخل سينما قصر النيل يتحرك بطله في إطار العجز ، ولا يتنفس إلا في مناخ العاجزين ، ( ظل ينظر إليها في عجز مشلول ولا يقول شيئاً ، قال كلاماً لكنه لم يكن مناسباً بأي مقياس ، كان قد تحول إلى مجرد شيء فوق مقعد صخري ، برغم صراخ البطلة ظل البطل عاجزاً مهزوماً راضياً بعجزه وهزيمته متوافقاً معها ) ٤٤ .

وعلاقة الابن بالأم يحكمها العجز ، وكأنما قد أرضعته العجز ، فلم يعد يعرف من الكلمات اللازمة في حديثه إلا هذه الكلمة - العقيدة : ( قلت لنفسى إننى لو اقتربت منها ما عرفتني ، وإنما حتى لو سألتني عن اسمي فسوف أعجز عن ذكره ) ٧١ . ويقول : ( لم ألفظ أحلام الأمس بقهر أيام العجز المتشابهة .. خاوى الجوف إلا من صبار عجزى .. حصيلة لحظات القهر والعجز عبر السنوات الفائتة .. لفظت صبار عجزى ورحت أركض نحوها هادفاً إلى اختراق حاجز الزمان واحتوائها في ذات اللحظة ، عجزت عن احتمال عجزى ) ٧٥ - ٧٤ .

ورغم أن « البوح » أحياناً قد يكون وسيلة من وسائل العاجزين في التعبير أو الفضفضة ؛ فإن الشخصية المحورية في قصة « لصوص المدن المسلوقة » لا تقدر عليه ( إننى أعجز عن البوح في اللحظات العvisية ) ٨٨ ، مما جعل العجز يصبح شاعراً يغلف الجميع ( غلف الجمع صمت عاجز عن القول واكتفينا بتبادل نظرات المقت ) ٩١ . وثمة أسباب متعددة قادت إلى أن يصبح الإنسان عاجزاً عن الفعل ، والقول ، والتفكير ، والحركة . وهى أسباب خارجية فرضت عليه : اقتصادية واجتماعية وأخلاقية وسياسية وثقافية . ونحن لا نستطيع أن نفصل عاملاً منها عن بقية العوامل . فالدخل المحدود جداً لبطل قصة « النجوم » لا يسمح له بشراء كل الكتب التي يرغب في قراءتها ؛ مما يؤثر في المستوى الثقافي له . و « تصفية دم المواطن سيد عوف » أسهم فيها رفض مسرحيتين شعريتين مكتوبتين ؛ لكنها رفضت ؛ وثمة ديوان كبير غير قابل للنشر لظروف غير معقولة ، وغير معلنة . وهذا يعني أن إرهابات العجز بعضها ظاهر ملحوظ ؛ وأغلبها قد لا يكون إلا خافياً مستتراً غامضاً لا يخضع للمعرفة بسهولة ويسر . يتمثل بعضها في مجموعة أحاسيس داخلية تعتمل وتضطرع في نفس « البطل » .

يقف في مقدمة تلك الأحاسيس ؛ شعوره المتواصل الذي لا يفارقه بأنه « مطارد » دائماً ؛ في النوم واليقظة ؛ في الوعي واللا وعى ، وفي كل مكان ، هناك « لآخر » و « الآخرون » ، والعلاقة العدائية الجاهزة بينهما منذ القدم . وقد يصل الشعور بالمطاردة إلى حد تصور أن « الوحدة » تشارك في حصاره ( كان يكابد شعوراً قاسياً بالوحدة ؛ كانت قد اقتحمت في خلوته وأكدت وجودها القديم ، كثفته تكثيفاً وجعلته يعايش إحساساً مؤكداً بأنها حاصرته وحصرته ) . ناهيك عن الآخرين واضحي هدف ، محدودى الملامح . وإن كنا لا نظفر بما يمكن أن يسمى المطاردة السياسية ، أو المدفوعة بدوافع عقدية ومذهبية . إذ إن الأغلب الأعم هو الدافع المادى أو الاجتماعى أو النفسى .

يدفعه شعوره الداخلى بالمطاردة إلى « الوحدة » و « العزلة » : وإلى الإحساس بأنه في سقوط دائم.. لا يجد إزاءه إلا « الموت » سبيلاً للخلاص . « بينما هو مضغوط ومشلول الطاقة تماماً ، يتجلى له الموت غادراً خطافاً يبرع في أخذ أمثاله من المنفردين في حجرات معزولة عن خلق الله » ، « كان برغم كل محاولاته في الاستمرار يكابد شعوراً كأنه اليقين بالوحدة وكانت وحدته هذه هى أفته التى توشك على تدمير رغبة الحياة فيه » ص ٢٦ مجموعة ( النيش فى الدماغ ) .

وفى ( مدينة الباب ) حيث يسود العجز نقراً ، ( كنت معزولاً وملفلوظاً ومحروماً ) ١٠١ ، ( سألت نفسى عن ألف خيط أحسه يلفنى ويسدنى إلى الفراغ أدور فى فلكه دون إمكانية الوقوف والثبات ) ١٠٦ ، ( وأتأكد بعد خطوات أننى ما زلت فى داخل الخيوط اللعينة بكىانى الذى لم أتجاوزه بالتضخم أو حتى الانكماش . معلقاً فى فراغ وذاهباً إلى فراغ ) ١٠٨ ، ( بينما محاولة استخدام الشفرة فى قطع شرايينى كما ينبغى تبوء بالفشل ربما لأننى أجبن بالفعل فى الغوص بحدّها إلى الأعماق أكثر . وأظل أنتفس رغمى . أنتفس رغمى ) ١٠٩ ، ( إنه بقيت لى فرصة انتظار الموت ومواجهته أو البحث عنه ) ٦٨ .

لعل هذه الصورة القائمة للبطل ، وتلك النهاية التى يختارها للخلاص ، غير متوفرة فى قصص كتاب هذا التيار كما هى عليه عند احمد الشيخ . وهى جاثمة بشكل لافت . وقد يكون لها مبرر نفسى ؛ نابع من هيمنة شعور كامل بالسقوط والانحدار والفشل . ومحاولات الكاتب التفتيش فى الداخل والأغوار السحيقة للإنسان جعلته شديد الحرص على بلورة كل المخاوف ، والانفعالات ، والمساخر الغامضة . ولقته التى يستخدمها فى وصف شخصياته الرئيسية لا تخلو من مفردات : التراخى - التخاذل - الانهزام - الفشل - الانكماش المرعب - السقوط الحتمى - بحار الرعب - الخرس والشلل - النظرة المهمومة - الاستسلام - انهزام البريق - الكتابة المحفورة - جدران الحصار الصماء - عجز مشلول - الخوف الرعيد - .

تحت عنوان « السقوط » يعترف بطل قصة ( لصوص المدن المسلوقة ) قائلاً : ( كنت أنحدر بدون وعى إلى أسفل ، أغوص فى بطاء بدون فهم لخطورة الاستمرار فى الانحدار والغوص .. كنت أنزلنى إلى هوة الاستحالة ) ٨٠ ، ( كنت أتوهم قدرنى على السقوط الكامل فى داخلها طلباً للحماية والسقوط بدون رغبة فى أن أعود متخوفاً من أشباح الكابوس الذى كان يعاودنى بنفس الصورة فى الأمسيات الرطبة ) ٨١ : ( لحظة الانتفاض من الكابوس المرعب انزاحت من جانبي فدرت فى الفراغ مذهولاً ومتخوفاً

ومرتبكاً ومغلفاً بالصمت . ذلك أننى كنت أتأبى لأسباب لا أعرفها أن أطلب العون منها أو من سواها ، فجعلت أسقط وأنحدر وأغوص ( ٨٤ ، ويصل به مستوى الانحدار إلى الرغبة في تدمير نفسه : ) يومها أحسست بسخف الأشياء وعاشت رغبة حادة في تدمير كل ما أملك من طاقة حتى النفس الأخير مدفوعاً بخزى اندحارى منكشاً حول نفسى خجلاً من فرار العيون المستحيلة ، ممعناً في الانكماش إلى حد التلاشى ( ٧٣ . تتشابه حالة البطل في قصة « مقدمات التراجع » - مجموعة ( مدينة الباب ) إلى الحد الذى يجعل الكاتب يصوره بنفس الكلمات ؛ ويستنتقه ذات المفردات التى « قرأناها واردة على لسان الشخصية السابقة ذلك أنا نقرأ تحت عنوان داخلى هو « عن الهبوط » ص ١١٥ مايلى : ( أشرع في الهبوط والسرداب الخرافى يمتد ويمتد ، أقدامى تمنع في الهبوط المتوتر المغلوب دوناً تفكير في التوقف ، أستعيد فكرة تدمير نفسى ) ويقول ص ١١٦ : ( عندها أحس بسخف الأشياء وأمعن في الرغبة الحادة في تدمير كل ما أملك من طاقة حتى النفس الأخير لأخرج من عالمهم إلى جوف مقبرة العظام المحطمة ) .

وهى عين الكلمات والمفردات التى بدأت بها فقرة السقوط في قصة ( مشاهدات عاسق الملامح المستحيلة ) حيث يقول « البطل » عن نفسه ص ٧٢ : ( أشرع في الهبوط بمناعى فيمتد السرداب الخرافى إلى أعماق سحيقة . أقدامى تمنع في الهبوط المتوتر المغلول دوناً توقف . أستعيد فكرة تدمير نفسى القديمة التى أفهمنى صديقى أنها سخيفة وأنه من الأجدى أن أظل حياً أفكر في مهرب ) .

بل إننا نجد الجملة الأخيرة مصاغة في قصة « مقدمات التراجع » - مجموعة مدينة الباب - ص ١١٥ على هذا النحو : ( أستعيد فكرة تدمير نفسى التى أفهمنى « سالى » بأنها سخف وأن الأجدى لى ولها أن أبقى ، أفكر في مهرب آخر ) . ولعل مرد ذلك إلى إلحاح فكرة السقوط والانحدر والرغبة في التحطيم والتلاشى والخلاص بالفناء : فراح الكاتب يؤكد بها بشتى الوسائل ، وفى أكثر من قصة : مما رسب مفردات بعينها - فى لاوعيه - ذات دلالات خاصة ، وتحمل أبعاداً أراد لها أن تكون مشعة ومضيئة للنفسية فى جانبها اللامرئى : وهذا هو الذى جعله يستخدمها بعينها مرة وانتين وثلاثاً .

والسقوط نتيجة من نتائج العجز ، الذى كان خلاصة مجموعة من الدوافع ؛ ثم كان الموت أو التفكير فيه ، هو جملة النهاية للمطاردة . والاختناق ، والحصار ، وللا تواصل ، والخوف ، والعدمية ، والنعور باللاوجود أو اللا نفعية واللا شيئية . يقول بطل « روح النهر » عن يومه المائى : ( يضيق صدرى بهوم خفية . يرتد ضيق الصدر



فأكل نفسي . من داخلي أشعر بالتآكل وهو يوسع دائرته وينهش بغير رحمة وأنا أتمدّد ولا أنام . أحس أني أتحوّل إلى شيء مجوف مثل بوصة ( ١٣١ ، ويعمق لدى أبطاله الإحساس بالفراغ واللّا جدوى : فالواحد منهم « قشة » أو « عود » أو « بوصة مجوفة » أو « كاية نفاية متخلفة بلا ثمن » ٢٧ .

بعدئذ لا يحق لنا أن نسأل عن « التواصل » أو الالتحام « أو « الحميمة » بين « الفرد » و « الفرد » ، أو بين « الواحد » و « الآخر » : أو بين « الفرد » و « الجماعة » التي يتعامل معها ، ويحتك بها . لأسباب كثيرة منها موقف المجتمع من الإنسان الفرد . ومنها الضغوط التي تفرض عليه . ومنها انعزاله المفروض عليه بالقوة . والحصار المضروب حوله ، لدفعه إلى الذهاب بعيداً ، أو إلى التقوقع في داخله ، ليعيش في وحدة دائمة . ومنها إثارة الشعور بالخوف لديه ، وبث الرعب والفرع في أعماقه .

ولنأخذ - على سبيل المثال - علاقة « نجوى » بحسان ، وهما زوجان في قصة « الغائب » - مجموعة ( مدينة الباب ) ( كانت تزداد عنفاً في بعض الحالات ، يسهران الليل بطوله في صراع لا أول له ولا نهاية ، صراع ممطوط متواصل بلا هدف إلا الصراع ، وكأن كلا منهما يهدف إلى تحطيم الآخر ) ١٥٨ . وليس ثمة ما يدل على وجود تفاهم أو حوار أوجب بين المحبين في قصة « الأمنيات الحبيسة » من نفس المجموعة ( ذلك المساء سرنا مشواراً طويلاً وكل منا داخل نفسه تماماً ) ١٠٦ ، والمقهور المعذب في ( روح النهر ) لا مستمع له ، ولا مجيب لشكاياته : إنه يريد فقط من ينصت لصوته ، لكن لا صدى « يبدو أن الحديث إلى أمر غير مستحب لأحد » ص ١٣٣ . والزائر العجوز في قصة « الزائر » مجموعة ( كشف المستور ) رجل وحيد ، معاشه يكفيه ( كل ما أطلبه هو أن أجد في هذا العالم من يرحب بوجودي معه : لكن في آخر الزيارة كان الأمر يختلف ، تشاغلوا عني ، لم يستمعوا إلى كلماتي تركوني وحيداً في حجرة الصالون ) ١٤ .

وما أشرنا إليه من نماذج اخترناها من مجموعة ( النبش في الدماغ ) دليل موضوعي على انشغال الكاتب بظاهرة « اللّا تواصل » التي فرضت على الإنسان عزله ووحدته وقرفه وتفكيره في الخلاص بشكل مدمر ، لأنه لم تعد هنالك أية قيمة من تلك القيم التي كان أفراد المجتمع يتشددون بتميز جماعتهم فيها ، كالنواد ، والتراحم ، والألفة ، والمشاركة ، والحميمة ، والغيرة . فالأخوان يقتتلان ، والأب مع الابن في صراع : والشارع يشهد عنفاً وصراعاً دموياً . والاعتصاب بالقوة ، للقهو والإيذاء والإفناء ، سلوك لا يجد من يواجهه أو يتصدى له .

نظرة الإنسان إلى الآخر تشوبها شراسة ؛ ويغلفها غف ، ويدفع إليها تحدي حارق ؛ دون أن يكون هنالك سبب معلوم ، ( لحظتها راح يرمقني بغلٍ مسرف في التحدي . استحال كل منا إلى زوج من العيون المحدقة بالإصرار في وجه الآخر . ) : ( عيناها تنفرسان في لحم أكتافي سهاماً مسمومة يستحيل الإفلات من حداثها ) ٦٩ . والانفصال قائمٌ جائم حتى والزوجة في أحضان زوجها ، إنه لم يعد حالة خاصة . لقد أصبح سمة عامة . يفضي بطل « لصوص المدن المسلووبة » - مجموعة النيش في الدماغ - بما يعنى ذلك ، بل إنه يؤكد .

( تعلقت بها من فوري ، أمسكت بها ورحت أضغط صدرها في صدرى بعنف واستماتة ، أنشبت بها مرتعياً في أحضانها وأضغط نفسي إليها كطفل يحتتمى من الأشباح في صدر أمه ، وكلما اكتشفت جزءاً منى غير ملتصق بها ارتعبت ، وبرغم كل ما قمت به من جهد ساعة بطولها كنت أدرك أنني بالفعل كائن منفصل عنها على وجه من الوجوه ) ٨١ . برغم سعيه وتشبته ورغبته في الاقتراب والألتحام ؛ فإن الأصل هو « الانفصال » و « الابتعاد » و « الأفتقاد » ؛ وليس « الاحتباء » والذوبان « كى يصبح الكل في واحد ؛ ( كانت تتأود وتقاطيع وجهها تفضح رغبتها في الابتعاد ) ٨٢ . والوجه الآخر للعلاقة نجده في علاقة الابن بزوجة الأب ؛ نتيجة أوهام دفينه لا أساس لها ، ( أمسكتني من طوق جلابي وراحت تصرخ في جنون حقيقي ؛ عيناها تنضحان غلا وحشياً ممزوجاً بهم لا يطاق . كانت مرعبة ومثيرة للأشفاق ) ٩٦ . عالم الخائفين ، المهزومين ، الساعين إلى الموت ، المطاردين ، المطرودين ، المعزولين ، هو العالم الذى تقدمه قصص أحمد الشيخ ، كما رأينا . حتى إن كلمة « الخوف » أصبحت تجرى على كل لسان . وكأن لها فى وعى الأبطال تاريخاً ودلالات . أو كأنها هى دستور تعارفوا عليه . وعرفوا نصوصه ، ومبادئه ، وأحكامه ، وهل هناك صفة يمكن أن نصف بها هذا العالم غير ما اصطالحنا عليه ؟! ومن يطلع على قصة « مشاهدات عاشق الملامح المستديمة » سوف يفاجأ بأن الكلمة - الخوف - كانت كاللحن المميز ، الذى يعود إليه الموسيقى بين لحظة وأخرى ؛ ليعمق تأثيره فى نفس المستمع . ( انظر صفحات ٧١ ، ٧٥ ، ٧٦ ، ٧٧ ، ٧٨ ) . وتوجد بكثافة شديدة أيضاً فى قصة « لصوص المدن المسلووبة » ( انظر صفحات ٨١ ، ٨٧ ، ٨٨ ، ٨٩ ، ٩١ ) وفى قصة « الوريث والميراث » .

وتظل المدينة مسئولة فى الدرجة الأولى عن إشاعة كل تلك الأحاسيس والمشاعر ، فى نظر الكاتب ، وبخاصة أن بطله واحد من أبناء القرية ، ألقى به إلى المدينة لسبب أو لآخر . وقد ألمحنا إلى ذلك فى البداية ، لأنه لقت انتباهنا إليها منذ مجموعة قصصه الأولى

( دائرة الانحناء ) . فالمدينة هي المسئولة عن « تصفية دم المواطن سيد عوف » ، وهي التي تتحمل تبعات « ضرب المواطن فاضل التلاوى » ، وهي التي تتخفى وراء « غياب المواطن سيد غزال » ؛ وهي التي أشاعت العنف ظاهرة في بلد نام . وهي التي تدفع الإنسان المصري إلى الابتعاد بحثاً عن الثروة ، تلبية لقيم الاستهلاك والمظهرية التي تبثها ليلاً ونهاراً ، فيترك المواطن زوجته ، وأبناءه ، ويتخلى عن قيمه ومبادئه . و « مدينة الباب » كانت وراء التدمير الذي أصاب الاقتصاد الوطنى ، بما أشاعته من تزيف ، وخداع ، وتزوير ، وسلوكيات هابطة ، وقيم غير أخلاقية . وهي قننت للرشوة والفساد ؛ فسقط ضعاف النفوس في قاع التحلل . والمدينة - قبل ذلك - ملأى بالعري شتاءً . والكلاب المسعورة ليلاً ، والقطة البرية الشرسة . والمطارادات الوحشية المتتمة . والأشباح المقلعة بالأضواء الملونة ، والصفعات والركلات الحادة دون أسباب . وفي زحام مواصلاتها نشلوا مرتب الشهر قبل سداد الديون ، وفي اليوم التالى سلبوا أوراقى الخاصة ومن بينها بطاقتى ، جعلوني بلا هوية . وفي الترام تشاجروا معى عندما اكتشفوا أننى لا أحمل غير جيوب فارغة . مَرَّقُوا بنظرونى من الخلف يستفرون الحلاقة .. عندما عدت إلى الشقة عرفت أنهم كسروا بابها وفتشوا فى أشياءى التى عجزوا عن حملها ) ٨٥ ، ٨٦ .

وتجدر الإشارة إلى أن أحمد الشيخ اقترب بالفكرة ، والموضوع ؛ من الواقع الاجتماعى : فى الريف والمدينة على حدٍ سواء . وهذا يفسر لنا كيف أنه كتب قصصاً واقعية التزمت بالشكل التقليدى للقصة القصيرة ؛ رغم أنه مارس التجريب ، وثار على البناء الفنى المألوف ، الذى كان سائداً فيما قبل ثورتهم ، وتجاربهم . ربما تكون قضايا الواقع الجديد ، وهموم الإنسان المصرى المعاصر فى السبعينيات والثمانينيات ، قد تضافرت واتحدت ، ليتوجه نحو هذا الواقع ، مؤدياً دوره ورسالته التى عرفناها ؛ حتى لا ينفصل شكلاً ومضموناً عن إنسان هذا المجتمع . دليلنا على ذلك أن معظم قصص مجموعة ( الحنان الصيفى ) وجدت سبيلها للنشر فى عامى « ١٩٨٣ ، ١٩٨٤ . وهي التى ينطبق عليها هذا الحكم : فى الشخصية ، والحدث ، والموقف ، والحوار . يضاف إليها قصص مجموعته ( كشف المستور ) ١٩٨٤ ؛ وقصصها نشرت فى الثمانينيات . لم تتخل عن طبيعة القصة القصيرة من حيث إنها قصيرة ، مكثفة ، لا استطراد فيها ، ولا غموض .

وأحمد الشيخ احتفظ فى لغته بالقواعد السليمة الصحيحة ، لم يثر على أصولها بدعوى التجديد والثورة . تبلغ درجة الشعر فى المواقف التى يقصد فيها استبطان المشاعر

الداخلية ، وتجسيد الانفعالات والعواطف والمشاعر المتباينة . وهى - من ناحية أخرى - غير مقصودة لذاتها ؛ وإنما هى وسيلة فنية ، متناسقة ، متصاعدة ، تتوافق مع طبيعة الشخصية وموقفها الانفعالى والعقلى . لأن شخصياته غير متوترة ؛ لأنها قريبة إلى من نلقاهم فى الواقع .

ونظراً لأن أحمد الشيخ استهدف « الداخل » فإنه حرص على تتبع المواقف الشعورية ، والحالات النفسية للشخصية . ولعل هذا هو الذى جعله يحدد للقصة أبعاداً أو تجولات أو مواقف ، اختار لكل منها عنواناً دالاً . وكانت تلك خطوة فى تجسيد « الشكل » و « البناء » ، وهذه الأبعاد تصب فى قناة واحدة ؛ وفى بؤرة شعورية واحدة ، بمعنى أن « الأبعاد » تفرجات تلتقى متدفقة فى « مصب » واحد . وكأنها نبعث من منبع فى بداية النهر ؛ لتصب فى المصب الأخير ، الذى يلتقى عنده القارئ لينهل منه ، وهى مع تعددها لا تصرف النظامى عن الوصول إلى التبع .

هناك سمة نلتمسها فى القصة القصيرة التى كتبها أحمد الشيخ ؛ وكانت تستلزم بعض الذين فهموا التجديد على نحو مغاير . إنه ابتعد عن الغموض ، والإيعاز ، والرمز المعقد . مما قد يحول بين القارئ وبين ما يريده الكاتب من إثارة التفكير ، والانفعال ، وتحريك العواطف ، وجذب الاهتمام . وقد أشرنا إلى أن « الحلم » فى القصة القصيرة عنده لم يسمح بذلك رغم أنه الميدان الذى قد يتيح الفرصة للكاتب كي يحشد فيه كل الغرائب والرموز والأوهام والعالم المجنون ، الخرافى ، اللامعقول . إذ إن القصة التى تبدو فيها هذه العناصر ، تستلزم قارئاً من نوع خاص ، يقوم بمعاناة خاصة لإعادة الصياغة ؛ والتوليف ، والتركيب ، وفقاً لمزاجه الخاص ؛ بما لا يقل فى مستواه فى الدرجة التى تصل إليها معاناة الكاتب إبان تجربة الكتابة . لذا فإن قصص أحمد الشيخ تعد بلورة للاتجاه الجديد فى الأغلب الأعم ، إنها بدءاً من أواخر الستينيات واحدة من موجات هذا التيار التجديدى الذى واكب أحدث الأشكال الفنية - آنذاك - فى القصة القصيرة . وما لبثت أن اشتد عودها وقويت ملامحها فى مجموعته ( النبش فى الدماغ ) وقد ضمت قصصاً نشرها على مدار عشر سنوات متصلة : ١٩٧٠ ، ١٩٧١ ، ١٩٧٢ ، ١٩٧٣ ، ١٩٧٤ ، ١٩٧٥ ، ١٩٧٦ ، ١٩٧٧ ، ١٩٧٨ . ولم تحد قصصه عن مواكبة حركة المجتمع المصرى ، دون طغيان لفكرة ، أو تمجيد لمذهب ، أو تمجيد فى قالب ، أو انحناء لاتجاه سياسى أو عقدى . ومعروف أن كتاب هذا التيار تمتعوا بحرية فى التفكير ، والكتابة ، والإبداع ، لأنهم لم يقيدوا أنفسهم بتعاليم حزب بعينه ، أو مبادئ جماعة بذاتها ، أو حتى الخضوع التام لنظرية نقدية محددة وضاعطة .

## الفصل الثاني

### وسطيون

\* بين الواقعية والانطباعية

\*\* بين التقليد والتجديد

- |                        |                            |
|------------------------|----------------------------|
| ١ - محفوظ عبد الرحمن . | ٥ - مجيد طوبيا .           |
| ٢ - محمد البساطي .     | ٦ - يحيى الطاهر عبد الله . |
| ٣ - بهاء طاهر .        | ٧ - عبد الحكيم قاسم .      |
| ٤ - إبراهيم أصلان .    |                            |

كان « الصوت » الذى انطلق من قصص التيار الأول واضحاً . كما كانت « الرؤية » جلية ؛ و « الموقف » من الفن جاء محدداً . وعلى هذا النحو اتسم رفضهم القديم : منهجاً وفكراً ، شكلاً ومضموناً . أما مواجهة الواقع من خلال الفن ، وعن طريق آرائهم المتناثرة هنا وهناك ، فقد كانت ثائرة ، متمردة ، مستهدفة التجديد بوعى وصدق وإخلاص .

فى حين وجد آخرون - فى نفس المرحلة ، ومن ذات الجيل - اتسمت كتاباتهم ببعض الهدوء البارد . وبالمحافظة التى قد تسمح بنفاذ ملامح يسيرة من التجديد المحدود . وبالاستناد إلى الواقع الذى يعترف بوجود « الذات » الخاصة : جزءاً رئيساً من أركان البناء . وهنا تصبح تجربة البحث عن « لغة » خاصة ، لصياغة المشاعر والانفعالات الذاتية والشعورية ، أمراً لا يثير خلافاً مع الآباء المحافظين ، وقدامى الرواد الأعلام . وإن وجد فإنما يبقى محدوداً فى دائرة ضيقة ، بعيداً عن الفكر ، وعن عناصر البناء الفنى الأخرى . مما يجعل أصحابه فى منأى من الاتهام بقلب القيم والمعايير الأخلاقية والاجتماعية والأدبية ..

ومنهم من لم يقدم على شىء من التجديد على الإطلاق ، إثارةً للسلامة الأدبية . أما الإخلاص للواقع الاجتماعى فى شمولية فإنه غير متوفر ، حتى لا تبدو قصصهم « طبيعية » . أما الانحياز الكامل للذات ، فإنه غير واضح خوفاً من التحول إلى « الرومانسية » . أما الثورة النامة على الفكر والواقع والأشخاص والأشكال : فإنها غير محققة - فنياً - كى لا يتهموا بالإغراب والتجريد والعشية واللامعقول . إلى غير ذلك مما أثر فى اختيار الشخصية القصصية ، أو الحدث ، أو اللغة ، أو الموضوع . وإن كنا نلاحظ أن ذلك قد حدث بدرجات متفاوتة بطبيعة الحال . إذ إن من بين أصحاب هذا الصوت الخافت ، وذلك الإبداع « الوسط » ، من تتيح قصصه القصيرة فرصة الوقوف عندها .

يمكن أن ينتسب إلى هذا التيار ، أو ينسب إليه ، عبد العال الحمامصى ، ومحمود العزب ، وحسن محسب ، وعباس محمد عباس ، وعباس الأسوانى ، وعبد المنعم شلبي ، وطله حواس ، وأحمد نوح ، وغبريال وهبة ، وفهمى حسين ، وصلاح طنطاوى ، وزهير البيومى ، وأحمد كمال زكى ، وكمال الدين رضوان ، وأحمد لطفى ، وفخرى فايد ، وزهير الشايب ، وفتحى سلامة ، ومحمد الحضرى عبد الحميد ، وبكر رشوان ، وغنيم



محمد غنيم ، وعبد الله خيرت ، وعبد الغفار مكاوى ، وسعاد زهير ، وفوزية مهران ، وعزى لبيب ، ورأفت سليم ، وسعاد حلمى ، ومحمد جاد ، وعادل آدم ، وصوفى عبد الله ؛ وغيرهم ، ممن لن تضيف أسماؤهم إلى القارىء شيئاً .

وليس من شك فى أن من هؤلاء الذين أشرنا إليهم من لا تستأهل قصصه الوقوف عندها ؛ لعدم تميزها أو تأثيرها . أو لأن أصحابها راحوا يقلدون اتجاهات فنية لا تمت إلى المرحلة بصلة ، وإنما تعيد إلى الأذهان تقليد تجارب سابقة ، أو لأن قصصهم كانت بمثابة التجربة الأولى ثم توقف أصحابها بعدها .

وثمة كتاب يمكن أن يتخذوا ممثلين لهذا التيار الذى نحن بصده . وهو تيار « الواقعية الانطباعية » ، المنطلق من « دافع » أو من « موقف » وسطى إن صح التوصيف . أفاضت فى الكتابة عنهم مقالات كثيرة ، وتحدثت فى ريادةهم ألسنة المتحدثين فى الندوات والمقاهى ، وأصدر بعض النقاد أحكاماً باهرة ومباركة على إبداعهم وعبقريتهم ونبوغهم وتميزهم وتفردهم . وهو ما يستلزم تحديد موقف نقدي ، ضبطاً لدورهم الحقيقى ؛ فى إطار هذه الدراسة . وبخاصة أنه قد أنقضى ثلاثون عاماً على نشر القصص ، من ناحية ، وعلى إطلاق تلك الأحكام المواكبة من ناحية أخرى .

ومع التسليم بوجود بعض ملامح فنية فارقة فى النتاج القصصى لدى أصحاب هذا « الصوت » ؛ فإن العناصر « الجامعة » أغلب وأبين - وبخاصة إذا ما اكتفت الدائرة بضم : محفوظ عبد الرحمن ( بدأ فى نوفمبر ١٩٦٢ بمجلة الكاتب ) ومحمد البساطى ( سبتمبر ١٩٦٣ ) بمجلة الكاتب ، وبهاء طاهر ( مجلة الكاتب مارس ١٩٦٤ ) وإبراهيم أصلان ( مجلة القصة سبتمبر ١٩٦٤ ) ومجيد طوبيا ( مجلة الرسالة ديسمبر ١٩٦٤ ) ويحيى الطاهر عبد الله ( مجلة الكاتب أغسطس ١٩٦٥ ) وعبد الحكيم قاسم ( مجلة صباح الخير أكتوبر ١٩٦٦ ) . وهم - فيما عدا المرحومين يحيى الطاهر عبد الله وعبد الحكيم قاسم - ما يزالون يكتبون ، ويصدرون مجموعات قصصية .

لم يكن ولاؤهم التام لفن القصة القصيرة ؛ بحيث تتوفر جهودهم الإبداعية عليه . ومن ثم يكون حرصهم الدائم على التجويد فيه ؛ ثم التأثير فى حركته ، والامتداد فيمن يخلفهم . ولكن كلا منهم حرص على الجمع بين القصة القصيرة والرواية الطويلة . أصدر محمد البساطى ثلاث روايات هى : « التاجر والنقاش » ١٩٧٦ ، « المقهى الزجاجى » - « الأيام الصعبة » ١٩٧٣ ؛ وخمس مجموعات قصصية هى : « الكبار والصغار » ١٩٦٧ ، « حديث من الطابق الثالث » ١٩٧٠ ، « أحلام رجال قصار

العمر « ١٩٧٩ ، « هذا ما كان » ١٩٨٨ ، « منحى النهر » ١٩٩٢ . وأصدر بهاء طاهر روايات ، « شرق النخيل » ١٩٨٤ ، « قالت ضحى » ١٩٨٥ ، « خالتي صفية والدير » ١٩٩١ . في حين نشر ثلاث مجموعات قصصية : « الخطوبة » ١٩٧٢ ، « بالأمس حلمت بك » ١٩٨٤ ، « أنا الملك جنت » ١٩٨٥ .

وكتب إبراهيم أصلان مجموعتين قصصيتين هما: «بحيرة المساء» ١٩٧١ و«يوسف والرداء» ١٩٨٧ ، وروائيتين اثنتين : «مالك الحزين» و«وردية ليل» ١٩٩٢ . ويحيى الطاهر عبد الله ، مجموعات : «ثلاث شجرات كبيرة تنمر برتقالاً» ١٩٧٠ ، «الدف والصندوق» ١٩٧٤ ، «أنا وهي وزهور العالم» ١٩٧٧ ، «حكايات للأمير» ١٩٧٨ ، «الرقصة المباحة» ١٩٨٣ ، إلى جانب رواياته : «الطوق والأسورة» ١٩٧٥ ، «حكاية على لسان كلب» ١٩٨٠ ، «تساوير من التراب والماء والشمس» ١٩٨١ . نفس الشبيء بالنسبة لمجيد طوبيا صاحب مجموعات ، «فوستوك يصل إلى القمر» ١٩٦٧ ، «خمس جرائد لم تقرأ» ١٩٧٠ ، «الأيام التالية» ١٩٧٢ ، «الوليف» ١٩٧٨ . وما تزال رواياته تواكب حركة الرواية العربية الحديثة ؛ وهي تفوق قصصه ومجموعاته ؛ منها «دوائر عدم الإمكان» و«أبناء الصمت» و«الهؤلاء» و«ريم تصبغ شعرها» ، «تغريبة بنى حتحوت» و«حنان» . ولا يختلف الأمر بالنسبة لعبد الحكيم قاسم الذى جاءت مجموعاته فى القصة القصيرة بعد أن عرف كاتباً روائياً من خلال : «أيام الانسان السبعة» ١٩٦٧ ، «محاولة للخروج» ١٩٨٧ ، و«طرف من خبر الآخرة» «قدر الغرف المغلقة» ، «المهدى» ، ثم «الأنشواق والأسى» ١٩٨٤ مجموعة قصصية ، «ديوان الملحقات» ١٩٩٠ ، «الظنون والرؤى» .

● الكاتب الوحيد الذى أضاف إلى القصة القصيرة مسرحيات أربع ، وعددًا من الأعمال الدرامية الإذاعية والتلفزيونية هو محفوظ عبد الرحمن . ففي القصة القصيرة أصدر مجموعتين اثنتين : الأولى «البحث عن المجهول» ١٩٦٦ ومعظم قصصها أخذت سبيلها إلى النشر اعتباراً من ١٩٦٢ . والثانية «أربعة فصول شتاء» : ١٩٨٥ . والقصة التى تحمل المجموعة عنوانها كانت قد نشرت فى فبراير ١٩٦٦ بمجلة ( المجلة ) . كما ضمت المجموعة قصة ( الحافة ) كان الكاتب قد أضافها إلى قصص مجموعته الأولى . بمعنى أنه نشرها مرتين فى مجموعتين يفصل بينها تسعة عشر عاماً . وهى بعينها كانت قد نشرت فى مجلة ( الكاتب ) العدد ٢٦ - مايو ١٩٦٣ - ص ١٦٤ ، أى منذ اثنتين وعشرين سنة .

ونحن - بطبيعة الحال - لا نمنع مثل هذه الممارسة الفنية : حين يجرب الكاتب قدراته الإبداعية في أكثر من شكل أدبي ؛ وبخاصة إذا كانت هنالك ملامح مشتركة ، يلتقى عندها الفنان . لكننا نخشى أن تتأثر القصة القصيرة بالنفس الطويل الذي يحكم كتابة الرواية الطويلة ؛ فتكثر الشخصيات حيث ينبغي لها أن تكون محدودة . أو يطول الحوار في الوقت الذي يحتاج القصر والتكثيف . أو تزدحم القصة القصيرة بالجزئيات والمسائل التفصيلية التي لا تسمح بها طبيعتها الشكلية والبنائية والموضوعية ، ولسنا من السذاجة حتى لا يكون واضحاً لدينا أن ما يعبر عنه في شكل رواية ، لا يعبر عنه في شكل قصة قصيرة ، لكن الدراسة التطبيقية ، جاءت بنتائج غير مرضية . إذ ليس كل الكتاب نجيب محفوظ أو يوسف إدريس . مما يدعونا إلى تفضيل التخصص كلما كان ذلك ممكناً . حرصاً على خلق فنون متميزة ، مستقلة ، لكل منها ذاتيته وكيونته . وهو ما قد يتيح الفرصة لتقديم الإبداع الجيد : فكرياً وفنياً وأدبياً . ولعل هذه الملاحظة عند أصحاب هذا « التيار » أو « الصوت » القصصي ، نبعت من موقفهم « الوسط » الذي لا ينحاز بصراحة ووضوح ؛ لفن أو لفكر أو لاتجاه أو لموضوع أو لقضية . وربما يكون هذا الوضع وراء ما قد يكشف عنه التأمل النقدي الدقيق لقصصهم ؛ من أنها جاءت في مستوى فني أقل من رواياتهم أولاً ، ومن القصص القصيرة التي كتبها زملاؤهم ثانياً ، أولئك الذين اقتحموا ميدان التجديد . وأقدموا على تجريب الأشكال الجديدة ، فلففوا أنظار النقاد الجادين ؛ وشغلوا القراء الذين طال انتظارهم لتلقى مناهج وأساليب ورؤى مبتكرة ، ووسائل غير تقليدية ملوا تكرارها في كل القصص السابقة على ثورة يوليو ١٩٥٢ ، وما بعدها حتى بداية الستينيات .

هل نضيف إلى ذلك أن المجموعة القصصية الأولى التي كتبها بهاء طاهر ( الخطوبة ) - قبل الإقدام على الانشغال بالرواية وإضافة أعمال طويلة - يبدو فيها - إلى حد ما - إلهتمام بالأصول الفنية المعروفة للقصة القصيرة ، وهي ما نلمحه في قصص : المطر فجأة - بجوار أسماك ملونة - الأب - الخطوبة . بينما تقل كثيراً نسبة القصص القصيرة الجيدة بعدئذ ، وبعد إصداره أكثر من رواية ، حيث غلبت على الانتاج . ففي عدد أغسطس ١٩٩١ من مجلة ( الهلال ) ص ١٣٤ نقرأ قصة قصيرة له بعنوان : ( ولكن ) ؛ لا ترقى بأي حال إلى المستوى الذي وصلت إليه القصة القصيرة في مصر . وهي قصة تقليدية جداً ؛ تفضلها كثيراً تلك القصص التي أشرنا إليها .

أم ترانا نفسر تداخل القصص القصار في الروايات التي كتبها يحيى الطاهر

عبد الله ، في ضوء هذه الظاهرة اللافتة عند هؤلاء الكتاب ؟! فلم يعد ثمة من يضع يده على ملامح هذه فيفصلها عن سمات تلك !

ففى رواية ( الطوق والإسورة ) قصتان قصيرتان ضمتها مجموعته ( الدف والصندوق ) . إذ تبدأ رواية ( الطوق والإسورة ) بقصة قصيرة منشورة فى تلك المجموعة هى ( الشهر السادس من العام الثالث ) . كما تتضمن مشاهد قصة قصيرة أخرى من نفس المحرّعة هى ( الموت فى ثلاث نوحات ) . ولا تخرج قصته الطويلة « الحقائق القديمة صالحه لإبارة الدهشة » عن كونها مجموعة من الصور والجزئيات التى تنعكس على مرايا وعيى إنسان مسحوق ، جعلها الكاتب فى سبع حلقات ، يمكن قراءة كل منها بشكل مستقل منفصل . مما جعل الدارسين يحارون فى تصنيف هذا العمل ، الذى اعتبر مع غيره من الأعمال الماثلة بمثابة « فصول فى عمل كبير واحد ، يقدم لوحة عريضة لانحياز العالم القديم وتهرؤ العالم الجديد الذى يبدو أكثر تفككاً » كما يقول د . صبرى حافظ فى محاولة للتبرير . ( مقال قصص يحببى الطاهر عبد الله الطويلة - مجلة فصول - م' - ع' - ١٩٨٢ ص ٢٠٥ ) .

ومما يزيد الموقف غموضاً أنهم هم أنفسهم لم يكشفوا عن موقفهم السياسى ، ورؤيتهم الاجتماعية ، وعقيدتهم الفكرية ، والقضية التى تشغل فكرهم ، وأى القوى ينحازون إليها ، خوفاً من أن يصيبهم أى أذى . من أى نوع . حتى الحديث عن المدرسة الفنية التى ينتمون إليها ، أو الاتجاه الذى يمثّلونه ، أو الخصائص التى تتسم بها كتاباتهم ، ومدى الوعى بما يقدمونه من جديد ، قد يسقطهم مباشرة فى تعميمات الأكاديميين السهلة ، أو فى قوالب أصحاب النظريات السياسية أو الاجتماعية التى تسجنهم . وفى ذلك يقول بدر الديب ( لا بد لهم أن يخلصوا من هذا الخوف لأن الفن لا يتحرك إلا من خلال التنظير الداخلى الذى يقوم به الفنانون لوسائلهم التعبيرية . إننا نطالبهم أن يشكلوا مدرستهم وأن يفصحوا عنها فى وعى ) - الجمهورية - ١٧ من ابريل ١٩٦٩ ص ١٠ .

الخوف من الإفصاح فى وعى ، شل القدرة على التفكير ، فلم تحمل كثير من القصص فكراً . والخوف من الانحياز السياسى أو العقدى أو الاجتماعى ؛ أصاب الشخصيات بالضعف والتردد والسلبيه ، والوقوف عن الحركة والتقدم إلى أمام . كما دفع إلى الابتعاد عن الواقع ، إثارةً للسلامة والأمن . ولم تعد أية قصة قادرة على إقناعنا بأى شيء تقدمه : قضية أو موقفاً أو فكرة . مما يدفع القارئ - دائماً - إلى التساؤل الملح عما يريد الكاتب قوله من وراء قصته ؟ أو لماذا أتى بهذه الشخصية على هذا النحو ؟

وما هي الإشكالية التي تؤرقه ؟ أو ماهي الآراء التي يريد أن يبديها متعلقة بواقع الحياة في مجتمعه ؟

يصرح إبراهيم أصلان قائلاً : ( لم يكن لدى أبدأ فكراً واضحاً ( !! ) أردت أن أوصله إلى أحد .. لم يكن هناك رسالة إذن ولا كان هناك معنى تحملها تلك القصص . ذلك أن هذه القصص - وقد وعيت ذلك تماماً - لم تبدأ بالمعنى ولكنها أرادت الوصول إليه .. أن تهتم بأن يكون لقصتك مغزى يساوى أن تهتم بأن تضيف لطفلك أنفاً أو قرناً . والمسألة في الكتابة ليست أن تلوى عملك - ولا طفلك - نحو وجهة ينمو فيها . ولكن المسألة هي استبعاد كل ما من شأنه أن يعوق نمو هذا العمل .. والدافع إلى التعبير عن الهموم - في الفن - دافع وجداني . )

هذه الأقوال منتخبة من إجابته المطولة عن مجموعة من التساؤلات وجهتها إليه مجلة ( فصول ) ومنشورة في المجلد الثاني - العدد الرابع - يوليو ، أغسطس ، سبتمبر ١٩٨٢ ، صفحتي ٢٥٩ ، ٢٦٠ . فهو الذي كتبها ؛ ليقدم صورة كاملة عن منهجه ، ورؤيته ، وأسلوبه ، وطريقة كتابته ، والمؤثرات التي أثرت في ثقافته وفنه . ورأيه في العناصر البنائية للقصة القصيرة ، كالشخصية ، والمكان ، والزمان ، والحوار ، ووجهة النظر ، والموضوع ، والحدث ، والدوافع التي تدفع إلى الإبداع ؛ وهل هي خارجية أم إنها داخلية وجدانية كما أعلن هو ذلك ؟. ولا يغيب عن بالنا أنه دون ذلك بعدما يقرب من عشرين عاماً مرت على بداية إسهامه في القصة القصيرة . وهو ما يثبت أنها الصياغة النهائية التي ارتضاها لخبرته ، وتاريخه . ومن ثم فإنه يعرضها ليحكم على نتاجه في هديها .

● ويعترف محمد البساطي بأن ميله لكتابة القصة القصيرة يأتي من حيث إنها « لا تأخذ وقتاً طويلاً في كتابتها » . وهو لم يسمع بالكاتب الأمريكي « ناثانيل هوثورن » الذي عكف اثني عشر عاماً كاملة على كتابة مجموعة قصصه القصيرة الأولى قبل أن يخرجها إلى الوجود ، ولم يكن له عمل يشغله عن التأليف . فظل هذه الأعوام الطويلة يوجد ويوجد حتى يخرج فنه مستوياً . افتقد الكاتب محمد البساطي الوعي بحتمية القصة القصيرة فناً إيجابياً مؤثراً ، قادراً على النفاد والإمتداد في عقول القراء وقلوبهم ؛ لذا لم يشغله دورها ؛ بقدر ما همّه أنها لا تستغرق وقتاً طويلاً . وهذا التبرير قد يصدر عن تاجر أو مستثمر يهمهما - في المقام الأول - أن تكون دورة رأس المال قصيرة . وألا تتكدس « البضائع » في المخازن دون توزيع . ولا يمكن أن يكون ذلك نابعاً من فنان واعٍ ، وعقل مدرك ، وشخصية ترغب في أن يكون لها وجود فاعل في مجتمعه .

إنه - على هذا النحو - لا يريد المعاناة ، مع الواقع أو مع الإبداع أو مع الفكرة أو مع التشكيل أو مع الحرف . وكأنه لم يقرأ « براندر ماتويوس » الذى وصف القصة القصيرة بأنها نوع أعلى وأصعب من الرواية . وأنها لا تقوم بغير الابتكار فى المعنى ، وفى المدار ، وفى الفكرة . إن كتابة القصة القصيرة عمل شاق وصعب ، يحتاج إلى عدد وافر من المهارات والقدرات والخبرات ، بدءاً من مراقبة الواقع ورصد سكناته وحركاته ، واستيعابها ، ثم تمثلها ومعالجتها داخلياً ، ومحاولة تنظيمها . وكتب القصة القصيرة يتميز بحساسية فائقة فى التقاط المتغيرات من الواقع ، وبما لديه من قدرة على المعالجة الفنية للمواقف والخبرات ؛ وبما يملك من ثقافة ومعرفة بجزئيات الحياة وعمومياتها ؛ فإنه يستطيع تحويل التجارب العريضة إلى خلاصة مركزة ، ومكتفة ، عميقة الدلالة والهدف . بحيث تنقل القارئ من حالة « التأثر » إلى القدرة على « التأثير » والفاعلية .

هل غاب هذا عن محمد البساطى الذى عاد ليضع إلى جانب السبب الأول سبباً ثانياً يجعله ميالاً لكتابة القصة القصيرة . فالمسألة غير محددة . « وربما لسرعة الأحداث فى حياتنا وما يتولد عن ذلك من مشاعر تدفعنى للكتابة » . أما ما تهدف إليه القصة القصيرة فإنه « إحساس معين يصعب تحديده فى وضوح » . إنه ضد الوضوح : وضوح الرؤية ، والهدف ، والدلالة ، والموقف . وهو مع « الإحساس » الذى يلتقى مع « الدافع الوجدانى » عند إبراهيم أصلان . وقضايا الناس ، وهموم المطحونين ، وتناقضات الواقع الاجتماعى والاقتصادى . مسائل لا تشغل البال ؛ وكأنها لا تهم فى نظرهما . ذلك أنه يكتفى أحياناً بمجرد « تصوير جو معين » . عندها يخلق الحدث ، أو الشخصية المناسبة له . وأحياناً يفقد « الحدث » كبيراً من حيويته بتجريده من المكان والزمان . وقد يصيح تحديد « الزمان » و « المكان » أمراً ينال من إيقاع القصة .

وينتهى محمد البساطى فى تحليله لعناصر البناء إلى أن « مجرد حوار بين شخصين خلال طريق ما وعلى نحو معين قد يأتى بقصة جيدة » . وفى ثنايا هذا الاضطراب والقلق فى تحديد المفاهيم ؛ تتضح وضعية مملى هذا التيار . أولئك الذين ننتظر من كل منهم أن يجسد لنا إسكالية الواقع كما يراه ببصيرته وقدرته على التفاد . وأن يرينا ماقد نعجز عن رؤيته أو إدراكه ؛ ثم يوحى لنا بما يجب أن يكون عليه واقع الإنسان . لأن وظيفة الفن - كما يقول فيسر - ليست فى أن يدخل الأبواب المفتوحة ؛ بل أن يفتح الأبواب المغلقة . واكتشاف الفنان للحقائق الجديدة لا يتم لحسابه الخاص وحده ، بل إنه يتم من أجل الآخرين .

« الآخرون » لا حضور لهم ولا تمثل عند محمد البساطى فى ردهه على أسئلة مجلة



( فصول ) م<sup>٢</sup> - ع<sup>١</sup> سبتمبر ١٩٨٢ ص ٣٠١ . وكأنه لا يقدم فنه إلى هؤلاء الآخرين « أما عن القارئ فأنا لا أفكر فيه خلال الكتابة ، وبالطبع لا يوجد الكاتب الذى يكتب لكل القراء » .

● وإذا كان كل من البساطى وإبراهيم أصلان قد نثر أقواله بما يساعد على ضبط ملامح الصورة الخاصة بمجرى هذا التيار ؛ فإن بعض الآراء التى سجلها عبد الحكيم قاسم تبدو مختلفة فى نقاط بعضها ؛ وإن كانت قصصه القصيرة لم تسفر عن تفرد وخصوصية ، لكنه يرى أن « القصة القصيرة تحاول توصيل شىء للقارئ هو وقوف عند الشكل الخارجى لبضعة أفعال محددة . هى تسويد بضعة صفحات . وإعطائها إلى القارئ ليقرأها فيعلم من الكاتب أو عن الكاتب شيئاً . لكن الأمر كائن فى الحالة التى تنشأ بعد القراءة وهى حالة مؤداها ارتباط عالمى الكاتب والقارئ فى جزء محدد من كليتها . وكل من القارئ والكاتب يسعى إلى تأكيد ذلك الجزء وتعميقه . أياً كانت طبيعته » - ص ٢٧٩ هـ المرجع السابق .

وفى حديثه عن العلاقة التى تربطه هؤلاء الكتاب من ناحية ، وبرواد القصة القصيرة الإعلام من ناحية أخرى ، دلالة واضحة على أن معظم الكتاب الذين تتناولهم هنا لم يشوروا على القديم ، وأنهم حافظوا على التقاليد القصصية التى وضعها كبار الأساتذة الآباء ؛ فإنهم لم يرفضوا الآباء والأشكال .

يقول عن رفاقه : ( إنهم عصبيون ومتحاسدون ويضربون فى كل اتجاه . وفى الاتجاه الخطأ فى أحيان كثيرة . لكنهم نبلاء يعيشون مأساتهم بصدق وجراءة ) . وينفى عنه وعن زملائه التجديد قائلاً : ( إننى أوافق الدكتور ليوس عوض على أننا لا ننتمى إلى مدرسة جديدة فى الأدب ، لكننى أضيف أن ذلك ليس عيباً ، إن المدارس الجديدة فى الفن والأدب لا تنشأ بقرارات إنما توجد نتيجة لتغيرات اجتماعية أساسية . ونحن الأدباء الشبان ننتمى إلى نفس الهموم والأحزان والمخاوف التى شكلت وجدان الجيل المستقر كما يسميه الدكتور لويس عوض ) .

ثم يؤكد ما هو أهم : ( عن نفسى لا أعتقد أنني شىء مغاير لجوهر طه حسين أو توفيق الحكيم أو نجيب محفوظ أو يوسف إدريس أو يحيى حقى ؛ إننى امتداد هؤلاء ، مصنوع منهم ، أحملهم فى دمي ، أختلف عنهم طبعاً لكننى لست جوهرًا مغايرًا ) . انظر مجلة ( الطليعة ) ع ٩ - سبتمبر ١٩٦٩ ، السنة الخامسة - ص ٢٠ : ٢١ : ٢٢ .

● كان عبد الحكيم قاسم صادقاً مع نفسه ، ومع واقع الإبداع القصصى الذى صدر عن

رفاقه ، ومع مصادر التأثير الكبرى الوافدة من كتابات الرواد . وإذا كان ذكره ليحيى حقي ويوسف إدريس قد يفهم منه أن غيره لم يتأثروا بهما ؛ فإننا نؤكد أن تأثيرهما من خلال الشكل ، وهندسة البناء ، والبحث عن أسلوب ولغة ومفردات ، في معظم كتاب هذا التيار « تيار الواقعية الانطباعية » كان قوياً . ونضيف إليهما تأثير محمود البدوي وشكري عياد . فهما من رواد هذا الاتجاه اللذين نجد لهما إسهامات قوية في النصوص القصصية ، التي كتبها بعضهم .

ولا ننسى الدور المهم الذي لعبه يوسف إدريس حين قدم عدداً من كتاب هذا التيار ؛ وتحمل مسئولية نشر قصصهم القصيرة لأول مرة . فكان له بعدئذ - وربي قبلئذ - التأثير الأقوى والممتد . فقد عرّف قراء مجلة ( الكاتب ) ببهاء طاهر حين قدم له قصة ( المظاهرة ) مارس ١٩٦٤ ؛ بكلمات أقرب إلى النقد منها إلى المجاملة والتحية . وفي العدد ٥٣ - أغسطس ١٩٦٥ من نفس المجلة ( الكاتب ) قدم قصة ( محبوب الشمس ) ليحيى الطاهر عبدالله . معقباً عليها بقوله : ( ... واعذروني في حماسي له فإنني أعتقد أن هذا الشاب الصعيدي النحيف المشحون بكل ما في الصعادية من عناد وحدة . سيكون له في أدبنا العربي شأن وشأن قريب ) ص ١٦١ . ويؤثر يوسف إدريس في مجيد طوبيا من خلال تقديره لقصة ( الفأر الذي لم يمت ) حين تقدم بها إلى إحدى مسابقات نادى القصة . وفوجئى بموقفين متضادين . أحدهما يتمثل في الحكم الذي أصدره إبراهيم المصري عليها حين وصفها بأنها « هراء » ونفحها صفراً . بيد أن يوسف إدريس قدر لها تسع درجات ؛ لأنه يتابع التجارب الشابة ، والكتابات غير التقليدية ؛ دون أن يكون على معرفة شخصية بالمتقدم للمسابقة .

أياماً كان الأمر فإن منابع الثقافة والفنية هؤلاء الكتاب معروفة . وإن مساحة التجديد في قصصهم محدودة للغاية . والدوران حول الشكل القديم هو القالب الغالب . وإن تأثير قصصهم كان ضعيفاً جداً إن لم يكن معدوماً . وكل المحاولات التي سعت من أجل إضافة قصص هؤلاء إلى تيار الثورة ، والتجديد ، والغضب ، والتمرد ؛ جاءت قسرية قهرية متعمدة . فلاهم ثوار ، ولاهم غاضبون ، ولاهم متمردون ؛ وإنما هم - دائماً - بين بين ؛ في كل محور ودائرة .

والقول بأن الجودة في أعمالهم مقصورة على ما يستخدمونه من أدوات التعبير ووسائله ؛ كنوع الجملة ، وطبيعة الاستعارة ، والتركيب الموسيقي ، ومتابعة الوعي الداخلي ، وشاعرية الاعتراف ، وميكانيكية التناقض ، وصور الموازنة والمناظرة ، والتوازي في الأحداث ، ودرجات التقمص ؛ كما يقول بدر الديب في مقاله الذي سبقت

الإشارة إليه : كلها لها أصول وتاريخ ، « ولا فضل في أن تكون بغيره » ! وهى أحكام لا تطلق هكذا كيفما اتفق ؛ وإنما تستلزم دراسات موضوعية علمية ، تتناول هذه الأدوات وتلك الأساليب ؛ لاستخلاص « الجديد » حقاً الذى يمكن نسبته إلى أعمالهم ؛ بالاستناد والرجوع إلى تراثنا البلاغى العربى القديم ؛ والإفادة من النظريات الحديثة فى دراسة الأسلوب واللغة ، مع ضرورة الوعى بتطور استخدام لغة القص فى تراثنا القصصى ، وما يتعلق منه بالقصة القصيرة على نحو خاص .

ويصبح على الدارس أو الناقد المعاصر أن يتوفر على الإجابة الموضوعية عن تساؤلات تفرض نفسها : لم كان حجم المقالات الكثيرة عنهم ؟ وكيف بالذين أسرفوا فى تضخيم خصائص قصصهم ؛ ابتعدوا عن الإشارة إلى رفاقهم من المجيدين ؟ وما تفسير الاهتمام المبالغ فيه من قبل نقاد بأعيانهم جعلوا من كتاباتهم « جوقة » تشيد بكل قصة ، وبكل صورة ، وكلمة ، وحرف . مما صرف النقاد الآخرين عن إخضاع تلك القصص للنقد ؛ بحثاً عن كتاب لم تدق لهم الطبول الصاعدة للأذان . وثمة من أحجم صامتاً فى انتظار ما قد تكشف عنه الحركة النقدية فى المستقبل . ومن ثم كان اضطراب الأحكام النقدية ؛ فى ظل غياب معايير ثابتة ، وقيم أساسية ، يُستند إليها فى الحكم على الأعمال القصصية .

وفى انتظار أن نقرأ إجابة علمية جادة ، غير منحازة ؛ فإننا نلمح إلى أن الاهتمام الفائق ببيحى الطاهر عبدالله ، وبهاء طاهر ، وإبراهيم أصلان ، ومحمد البساطى ، وعبدالحكيم قاسم ، قد صدر عن كتاب ونقاد ينتمون إلى اليسار المصرى . رغم ما لاحظناه من أنهم لا ينتمون ولا ينحازون إلى فكر معين ، أو عقيدة بذاتها ، أو موقف سياسى ما . بالإضافة إلى ماتيين من أن منهم من لا يعنى - أصلاً - بالفكر أو العقيدة ؛ ومن خوفهم - معاً - من فكرة المدرسة أو الاتجاه أو الحركة الموحدة . فما صدر عن يحيى الطاهر عبدالله بعيد وفاته ، وما كتب حول نتاجه ، وما أقيم من ندوات ، فى أكثر من مناسبة ، قد يدفع إلى الظن بأن كل ذلك لم يستند إلى دراسة تحليلية موضوعية لمجمل نتاجه ؛ مما قد يعنى أن الأحكام والشعارات والتقييم صدرت - جميعاً - منفصلة عن الفن ؛ وربما دون تأمل القصص أو قراءتها .

● وقراءة الرسالة الوحيدة التى أعدت عن « دور يحيى الطاهر عبدالله فى القصة القصيرة المصرية » من قبل الباحث حسين حمودة محمد محمد ، للحصول على درجة الماجستير فى الآداب عام ١٩٩٠ ، توصل انطباعاً بأنه لم يقدم جديداً ؛ وبأن نتاجه قليل ؛ وتأثيره ضعيف ؛ ولادور له .

ولنا فيما كتب عن المرحوم محمد روميّش بعد وفاته مثال آخر . من حيث الإشادة ، والاحتضان ، والمبالغة في شأن آحاد ، وإغفال عشرات من المبدعين المجيدين . وهو الذي لم يكتب طوال حياته إلا مجموعة قصصية واحدة . إذ إن آخر قصة قصيرة كتبها كانت ١٩٦٨ ؛ وتوقف بعدها ، ليصدر في عام ١٩٨٦ الطبعة الثانية من مجموعة ( الليل .. الرحم ) تلك التي كان قد أصدرها في طبعتها الأولى قبل خمسة عشر عاماً من الطبعة الثانية . ورغم هذا فإنه - رحمه الله - وجد من يبرر له قلة نتاجه وتوقفه سنوات طوياً . يقول صبرى حافظ في مجلة ( الهلال ) عدد سبتمبر ١٩٩٢ ، وفي صحيفة « الأخبار » ١٢ من أغسطس ١٩٩٢ ص ١١ : وفي صحيفة « الوفد » ٢٥ من أغسطس ١٩٩٢ : ( وأسس من خلال صلابة التجربة وعمق الوعي الرهيف السارى في كل أنحاء المجموعة قيمة مغايرة للقيمة السائدة : قيمة الكيف القليل الذي لا يصمد في مواجهة الكم والإسهال الكتابي فحسب ، ولكنه يكتسحه أمامه بصلادته وتماسكه وقدرته على إضاءة التجربة وإرهاف الوعي وإمتاع القارئ في آن واحد . ولذلك أصدر روميّش مجموعته اليتيمة تلك مرتين ) .

وفي صحيفة « الأخبار » يؤكد صبرى حافظ على أن « روميّش حينما كف عن الكتابة كان موجوداً وفاعلاً في الحركة الأدبية موطئاً علاقته بعدد من الكتاب ، منهم على سبيل المثال يحيى حقى من الجيل السابق وعبدالحكيم قاسم من أبناء جيله . كما أسس روميّش قيمة الاعتداد بنفسه وبعمله ككاتب ) . وهكذا - لأول مرة - يتحول الكسل إلى قيمة كبرى مؤسسة . ويصبح التوقف عن الإبداع ريادة وشرفاً لا يوازيه الاستمرار في الكتابة والخلق . والمنصرف عن التجديد والممارسة الفنية كالمصانع الماهر الذي يحرص على أعلى جواهره . ويغدو الاكتفاء بالتردد على الأصدقاء أهم الأدوار في حياة الرواد المؤثرين المهمين . يقول غالى شكرى في « الأهرام » ١٢ من أغسطس ١٩٩٢ ص ١٤ ( كانت أهم قصة كتبها في حياته هي هذا الحضور الفاعل . وكان أهم إبداعاته هو الفعل الثقافى المباشر وسط الناس عامة وبين زملائه من الكتاب والفنانين خاصة . شخصيته هي الإبداع الجامع للمحبة والصفاء والجمال الداخلى الجاذب ، وهي سر تواضعه الناضج وفعاليته النشيطة ) . وهو مع ذلك لم يذكر مثلاً واحداً يؤكد فيه ما يطلقه من أحكام . كذلك الحال بالنسبة لما صدر عن إبراهيم فتحى ، وعبدالرحمن أبو عوف ، ومحدث الجيار : في هذا الصدد .

إن من حق الناقد أن يدافع عن من يشاء من الكتاب ؛ وأن يلتمس لذلك أسباباً صادقة معقولة موضوعية . لأن العدل والإنصاف - للحقيقة والتاريخ - يقتضيان أن ينسحب

ذلك على « كل » الكتاب الذين يجتهدون ويعانون من أجل التطوير بالفن . وأن لا تتأثر الأحكام النقدية بعوامل ذاتية أو مصلحية أو ثأرية ؛ بعيدة عن القيم الفنية والأخلاقية ، هاربة من أساليب التعامل الحضارى ، التى بعد الفن واحداً من أظهر أسسها . وما أكثر ما عانى الكتاب والمبدعون من الأحكام والتصنيفات والموازن ، التى لا تنظر إلى العمل الأدبى ، أو إلى الأديب ، إلا من منظور أحادى ، ورؤية جزئية قاصرة ، محدودة . وقد شهد فن القصة القصيرة ألواناً من هذا النقد ، وصنفاً من تلك الأحكام ، التى تتلون باختلاف المراحل والظروف التى مر بها المجتمع المصرى ؛ منذ بداية الستينيات حتى الآن .



ونحن سوف نتخذ النصوص القصصية ذاتها مصدراً فى محاولتنا الاقتراب من العوالم الفنية هؤلاء الكتاب ؛ كشفاً للقيمة الحقيقية لتناجهم ، وتحديدًا لدورهم كما يتبين من النصوص نفسها ؛ فى ضوء النصوص الأخرى التى كتبها أبناء جيلهم من ناحية ، وفى ظل إحاطة شاملة بحركة القصة القصيرة قبل بداية الستينيات ، وأثناءها ، وفيما بعدها . وانطلاقاً من مفهومنا الخاص بما أطلقنا عليه مصطلح « الواقعية الانطباعية » فى دراستنا السابقة عن ( اتجاهات القصة المصرية القصيرة ) ٢٠٩ : ٢٥٧ حيث تناولنا كلا من يحيى حقي ومحمود البدوى وشكرى عياد وعبدالرحمن فهمى وسعد حامد .

وإن كنا فى نفس الوقت نرى أن عبقرية الكاتب ، وامتيازه فى التشكيل والصيغة والبناء ؛ ينبغى أن يكون كل ذلك مصحوباً ومتوافقاً مع تجربة يومية وطبيعية على نحو فريد ؛ حتى يستطيع النفاذ إلى جوانب معينة وخطيرة فى العالم الذى يعيش فيه . إذ إن نظرته من زاوية خاصة تتقاطع مع الجوانب الراسخة من الحقيقة العامة . مثلما يرى الرسام سمة معينة فى وجه معين لا يستطيع غيره أن يراها مطلقاً . فالكاتب القصصى يتطلع عن كُتب إلى نفس العالم الذى ينظر إليه الآخرون ، كى يستخلص منه أكثر بكثير جداً من الآخرين . وهو يستعين فى ذلك بخبرته وثقافته ووعيه ومعرفته الحقيقية بالناس ، وبواقع الحياة فى مجتمعه . لذا فإن تجربته تبدو جديدة كل الجدة .

ومن ثم فإن الأعمال الفنية - كما يقول غينادى بوسبيلوف فى كتابه « الجمالى والفنى » - لا تنتمى إلى الحياة الفردية فقط ، ولا توجد فى أبهاء مالكيها فحسب ، بل هى تعيش منذ مئات عديدة من السنين ، بل منذ آلاف السنين ؛ فى وعى المجتمع ، فى وعى ملايين البشر . إن كل ما يجسده الفنان فى أعماله إنما يكون موجوداً قبلاً خارج

هذه الأعمال : فى عالم العلاقات الإنسانية الواقعية ، وفى العالم الداخلى للفنان نفسه ، وللناس ، وللآخرين ؛ وفى الطبيعة . إن كل هذا يكون موجوداً فى الحياة ؛ وباتالى يعاد خلقه فى العمل الفنى .

ولعل هذا هو الذى دفع رائد النقد البنائى « رولان بارت » إلى القول بأنه « يكاد يكون من المستحيل مس الإبداع الأدبى دون التسليم بوجود علاقة ما بينه وبين شىء آخر سواه » . ثم يكشف عن هذا الشىء فى قوله « إن التجربة الوحيدة الخلاقة ، التجربة الجذرية حقاً ، هى تلك التى تتعرض للبناء الحقيقى للمجتمع » . ومن اللافت أن النقاد البنائيين يسلّمون بأن قوى الأبنية الاجتماعية تترك بصماتها على نفس الفنان ، وتحدد الأبنية ، والعالم ، والموضوعات ، التى قد تكشف عنها هذه النفسية من خلال الأعمال التى تصوغها . ومنهم من يميل إلى النظر إلى العمل الفنى من الخارج ، بادئين من المجتمع . إذ يفهمونه على أنه انعكاس لمجتمع مائل ، شعورياً أو لا شعورياً ، فى نفس الكاتب .

لم يعد النص مجموعة متعينة من الوسائل ، أو كمية ثابتة من الأشكال والألوان والأنواع ، بل إن إضفاء شرف القيمة الفنية على موضوع أو نتاج ، هو فعل اجتماعى ؛ لا ينفصل عن الأنساق الأخرى السائدة فى المجتمع . لقد أصبح النص نسقاً وظيفياً ، تجاوز المنظور الأدبى الضيق الذى حصر نفسه فى إطار الشكلية الآلية . فالعلاقة بين « المتتالية الأدبية » النسق « وغيرها من أنواع « المتتالية التاريخية » تؤكد أن « الكيفية التى يتطور بها النسق الأدبى تاريخياً ، لا يمكن فهمها دون فهم الكيفية التى تؤثر بها الأنساق الأخرى فى هذا النسق ؛ وتحدد - جزئياً - مساره التطورى » . انظر : النظرية الأدبية المعاصرة - رمان سلدن - ترجمة جابر عصفور ص ٤٢ . وآية ذلك أن التغيرات الاجتماعية الحديثة قد أنتجت موضوعات لم يكن لها من قبل وظائف فنية ؛ ولكننا أصبحنا ننظر إليها بوصفها موضوعات فنية ؛ قبل كل شىء .

والعمل الفنى الصحيح الذى يمنحنا الإحساس بالضرورة الفنية لما يقدمه ؛ يلزم أن يتسم بوحدة شاملة مكثفة توازى الوحدة الشاملة الممتدة للعالم الخارجى . والحياة - دائماً - هى مزيج معقد ومتداخل من صفات وجوانب وتفاعلات ونزعات متنوعة ؛ حيث يرتبط العام بالشخصى ؛ والتنظيمى بالعرضى ارتباطاً وثيقاً . كما أن الواقع ليس مجرد تدفق أو تصادم آلى للجزئيات ؛ بل إن له نظاماً ينقله الكاتب فى شكل « مكثف » . وهو عندما يفعل ذلك فإنه لا يفرض نظاماً على العالم ، ولكنه يزود القارئ بصورة لثراء الحياة وتعقدها . صورة ينبثق منها إحساس بالنظام الذى ينطوى عليه تعقد التجربة



المعاشة وتعتقد جوانبها . ولن يتحقق هذا . إلا إذا تحققت للعمل وحدة فنية كلية تضم كافة جوانب التناقض والتوتر في الوجود الاجتماعي .

ذلك أنا نجد أن الأعمال الفنية التي يعترف بها المجتمع ؛ تتصف بدرجة عالية من التماسك الداخلي . ويمكن بلوغ ذلك - بالمقارنة بين خصائص الحياة المتغيرة متعددة الوجوه ، والموازنة بين ظواهرها وعلاقاتها ، والاختيار منها ، والمزج بينها ، ومعالجتها معالجة فنية وإبداعية متميزة ، يتدخل فيها فكر الفنان وعقله الخلاق . والقصة القصيرة التي يبلغ تأثيرها في النفس حداً قوياً ؛ هي تلك التي تفسر بذكاء بعض الجوانب من الحياة الإنسانية . يبدو الكاتب فيها وكأنه قد أحاط بالحقيقة المتصلة بالوجود الإنساني ؛ حيث لا تستطيع أقل القصص تأثيراً بلوغ هذا الهدف وتحقيقه . فالكاتب الصادق هو الذي ينظر إلى الحياة بجد ، وبوعى تام بكل التعقيدات التي تشخص المشكلات الإنسانية ؛ دون الرضى بالتفسير السطحي . لأن القارئ الذكي - في المقابل - هو الذي لا يقبل تعميم الكاتب تحت أى دعوى . والفن من حيث طبيعته الخاصة لا يحظى بأهمية اجتماعية فحسب ، بل إنها أهمية اجتماعية - معرفية ومعرفية تغييرية .

إن المبدع يبدع من أجل الجماعة . من أجل كل من يريدون معرفة طبيعة العالم الذي يعيشون فيه . ويذهب « الكسندرو روشكا » في كتابه ( الإبداع العام والخاص ) ترجمة د. غسان عبدالحى أبو فخر ، إلى أن المبدع ليس شخصاً منعزلاً ، كما أن إنجاز إبداعه ليس من أجل الإنجاز وإنما من أجل فائدة المجتمع . « حيث إن النشاط الإبداعي يتضمن عامل الإنجاز الإنساني للشخص المبدع ؛ فهو يسعى من أجل إضافة قيم جديدة للميراث الاجتماعي » ص ٧١ ؛ ذلك أنه يعتبر أن الإبداع بمعناه الضيق « المكثف » هو النشاط الذي يقود إلى إنتاج جديد ، وقيم من أجل المجتمع .

والدراسات النفسية التي تناولت العملية الإبداعية ، والشخصية المبدعة ، والمناخ الاجتماعي للإبداع ، تتفق على أن فكرة تحديد الابتكارات والأفكار القيمة بالعامل الاجتماعي - التاريخي ، تلقى قبولا لدى علماء النفس في الغرب . من ذلك أن « غوردون » G. Gordon لا ينفي الطابع الفردي الذي يتداخل مع الطابع الاجتماعي في عملية الإبداع . حيث إن اندماج المعطيات التي تقود إلى نتاج جديد هي في المحصلة النهائية عملية فردية ، تأخذ مكانها في الوسط الاجتماعي وتتأثر به إلى حد كبير . ويميز « غوردون » بين الاستعداد الشخصي « الإبداع » وبين المساهمة الاجتماعية التي يدعوها « الاكتشاف » . وإذا كان الإبداع في نظره هو الكمون أو الطاقة النفسية Input ؛ فإن « الاكتشاف » هو النتاج الاجتماعي النهائي أو المردود الأخير Out put.

تدل هذه الأقوال من بعض الوجوه على أن عملية الإبداع - رغم فرديتها الظاهرة - هي عملية تفاعلية تحدث بين المبدع والواقع الاجتماعى المحيط به . فالعامل الاجتماعى للإبداع يسبق الإبداع الفعلى ، ويلزمه ، ثم يعقبه الإبداع الفعلى . ويتمثل هذا فى صورة العلاقات التى تقوم بين المبدع وبين الجماعة أو الجماعات السيكولوجية التى يفضل الاتصال بها . ومن ثم فإنه يلزم النظر فى علاقة الفنان بمجتمعه ؛ فى ضوء استجابة الكاتب للمتطلبات الجمالية لعصره ، والمتطلبات الجمالية للمجتمع ؛ الذى يكون الكاتب على وعى بها - بطريقة أو بأخرى - بحيث لا نكتفى بالنظر إلى تلك العلاقة محصورة فى أن المجتمع الذى يعيش فيه الكاتب يشكل أفكاره ، وأنه هو الهدف الذى يتوجه إليه الفنان بعمله الإبداعى .

يقول « الكسندر روشكا » : « إن الشخصية المبدعة فى أى مجال من مجالات النشاط لا توجد خارج الإطار الاجتماعى حيث تعيش وتبدع » . ويقول « بياجييه » : « إن المجتمع وحدة عالية ، أما الفرد فإنه لا يصل إلى ابتكاره وأعماله العقلية إلا بمقدار ما يحتل مكانا فى تفاعل الجماعات ، فى إطار المجتمع ككل » . ويؤكد جيرارد R.W. gerard « إن تصوراتنا المبدعة بكاملها ليست نتاجا لدماغ إنسان معزول ، بل لدماغ كان مرتبطا بالتفاعل مع الناس الآخرين ، وبتاريخ الحضارة بكاملها » .

ربما يساعدنا تحديد أبعاد العلاقة بين الإبداع والعامل الاجتماعى ؛ أى بين المبدع ومجتمعه أثناء العملية الإبداعية ، وما بعدها ؛ فى جانب من الجوانب ، على تفسير قصص الكتاب الذين نتناولهم فى هذا القسم من الدراسة . وقد لاحظنا أن البنيويين ، والشكليين ، لم يستمروا فى الفصل بينها بأى شكل من الأشكال . وكذلك علماء اللغة ، والاجتماع ، والأنثروبولوجيا . والنصوص القصصية لبعض أصحاب هذا التيار « الواقعى الانطباعى » يؤثرون الذات ، والوجدان ، والمشاعر الداخلية ، والعمليات الشعورية ؛ مما قد يطغى فيحول دون إحداث توازن وتعادل بين عناصر العمل الفنى . حيث تعتمد عملية الخلق والإبداع الفنى أساساً على ما تضيفه الذات المبدعة طموحاً إلى نوع من التفرد الموهل فى الذاتية والشخصانية ، حرصاً من بعضهم على تضخيم مميزات خاصة ؛ بدعوى التمايز والتفرد والإبداع العبقري . وليس من شك فى أن هذا التصوير ينعكس فى مفردات النص ، بدءاً من اختيار العنوان ؛ وفقرة البداية ، وانتخاب الشخصية ، والزمان والمكان ، والموقف ، ولغة السرد والوصف والحوار ، وجزيئيات الواقع ، واستخدام الرمز والأسطورة ، والحلم ، والصورة .

● يختار « محفوظ عبدالرحمن » عناوين قصصه القصيرة على الطريقة التى استخدمها

الرواد منذ بداية العشرينيات . وهى عناوين تقليدية . اسم البطل . أو اسم شئ جمادًا وحيوانًا ونباتًا . مثال ذلك « عم يحيى » ، « البيانوني » ، « السور » ، « الحافة » ، « قلم حبر » ، « شئ يباع » ، « طفلة » . ومثل هذه العناوين لا تكلف الكاتب جهدًا فى الصياغة ، أو فى الابتكار ؛ لأنها مباشرة ، كما أراد لها الكاتب أن تكون . وهذا هو أيسر الطرق فى اصطناع العنوان ، لاهو تشويقى ، ولا هو تسويقى ؛ ولا هو فكرى يحمل دلالات وإشعاعات تضيف إلى الجو العام فى القصة ؛ الذى يستهدف توصيل انطباع معين .

لم يخرج محمد البساطى عن هذه الدائرة . فالعنوان لا يتعدى كلمة أو كلمتين اثنتين . وهو لا يثير الانتباه . ولا يستفز القارئ للتفكير . محدد ، مباشر . مثل « العم زيدان » ، « الطفل » ، « الدجاجة » ، « العلم » ، « أبو جبل » ، « البنت » ، « الموظف الجديد » ، « الجوال العائم » ، « بائع الجمال » ، « البرارى » . هناك عنوانان مختلفان بعض الشيء ، هما « حكاية الرجل الذى يسير على جانبيه قدميه » ، « حديث من الطابق الثالث » . ويظل تمسكه بالعنوان الذى يحاكي فيه السابقين هو الغالب .

يحاول بهاء طاهر أن يبدع ويشكل بعض عناوين القصص ، بصورة لم يقلد فيها ولم يجر فيها . على منوال معظم كتاب القصة القصيرة . « الصوت والصمت » ، « بجوار أسماك ملونة » ، « كومبارس من زماننا » ، « نصيحة من شاب عاقل » ، « أنا الملك جنت » . جنبًا إلى العناوين المألوفة ، وهى فى نتاجه القصصى أكثر من تلك التى اجتهد كى تأتى مختلفة ومغايرة : « الخطوبة » ، « المظاهرة » ، « الأب » ، « الكلمة » ، « نهاية الحفل » ، « سندس » ، « النافذة » ، « محاكمة » ، « فنجان قهوة » ، « بالأمس حلمت بك » . ولدى إبراهيم أصلان عناوين لا توحى بانطباعات ذاتية أو لحظات وجدانية ، بقدر ما تكشف عن رغبة فى التصوير ؛ وهى لا تكشف عن معاناة فى التأليف أو اجتهد فى التركيب . « المستأجر » ، « العازف » ، « اللعب الصغيرة » ، « يوسف والرداء » و « الملهى القديم » ، « ولد و بنت » ، « المأوى » ، « بندول من نحاس » ، « الجرح » ، « الطواف » . فى حين تتجاوز معها عناوين توحى بحالات شعورية . « رائحة المطر » ، « بحيرة المساء » ، « لأنهم يرثون الأرض » ، « التحرر من العطش » ، « فى جوار رجل مريض » ، « الغرق » ، « القيام » . وهذه يبدو فيها الاجتهاد ، لكن أمثلة هذه العناوين قليلة .

تشبه العناوين التى ابتكرها مجيد طوبيا - إلى حد ما - تلك التى لاحظناها عند

كتاب التيار الثائر المتمرد ؛ من حيث الطول ، والدلالة ، والمغزى . وتدل على معاناة عند التفكير فيها ، وأثناء تأليفها وبنائها . وهى عند مجيد طويبا تفوق عدداً تلك التى جاءت تقليدية « شكاوى ملاك الموت انقضيح » ، « فوستوك يصل إلى القمر » ، « خمس جرايد لم تقرأ » ، « ثقب فى الأوراق الخضراء » ، « الفأر الذى لم يمت » ، « مائة مليون نحلة فى الرأس » ، « بعض المنحنيات » ، « نبض الجناح » ، « المعدول والمقلوب » . وثمة عناوين أخرى مثل : « الوليف » « أشهر رسائل الحب » ، « زفة » ، « جميلة مثلها » .

أما يحيى الطاهر عبدالله فإن عناوين القصص عنده قد أولاهها عناية ملحوظة ، منذ أول مجموعة قصصية نشرها . تلك التى حملت عنوان « ثلاث شجرات كبيرة تثمر برتقالاً » . فالعنوان مطول أقرب إلى أن يكون جملة مفيدة كاملة ؛ تتيح للقارئ أو تساعد على معرفة مضمون القصة القصيرة . وقد أصبحت هذه الملامح سمة أساسية تلفت النظر عند القراءة لأول وهلة . وبدأت ميزة تميزه عن رفاقه . ومن ثم كثر الاجتهاد فى صياغة العنوان ؛ وقل تكرار العناوين التى تدل على اسم الشخصية ، أو المكان ، أو الزمان . وهكذا : « إيقاعات بطيئة ومنتظمة أيضاً » ، « عودة للحقائق القديمة فهى مازال صالحة لإثارة الدهشة » ، « حكاية يزخارف كى تنام أبها الأمير » ، « حكاية الصعبدى الذى هدّه التعب فنام تحت حائط الجامع القديم » ، « فانتازيا العنف القبيح » ، « الفخاخ منصوبة للمحبين » ، « الشهر السادس من العام الثالث » .

إن الاتجاه الغالب على هؤلاء الكتاب عند اختيارهم عناوين قصصهم ؛ هو عدم المعاناة ، وأخذ المسألة بكثير من اليسر وقليل جداً من التفكير ، وإعادة التفكير ، ومن تجربة التشكيل والصياغة لأكثر من مرة حتى يأتى العنوان محققاً لأهداف فنية أو فكرية أو موحياً بدلالات وإشعاعات تختلف عما أضافته عناوين ماثلة استخدمها الكتاب منذ بداية ازدهار فن القصة القصيرة فى العشرينيات الأولى من هذا القرن . وإن كانت محاولات التجديد قد ظهرت بوضوح فى عناوين قصص مجيد طويبا ، ويحيى الطاهر عبدالله . لكنها لم تشمل كل القصص التى كتبها كل منها . أما الآخرون فإن العنوان لم يشغلهم فى حين إنه مهم ؛ يسبق جملة الابتداء التى أشار إليها « إدجار آلن يو » من حيث الأهمية فى البناء الموحد ؛ وفى توصيل الانطباع الأساسى . إنهم لم يستهدفوا الابتكار والتجديد والثورة ؛ لذا فإنهم حاكوا العناوين القديمة ؛ وقد أضافوا إليها بعض العناوين القليلة جداً التى لا تشكل اتجاهًا ولا تبلور قناعة بأن يكون خط التجديد هو الوسيلة الوحيدة لتمييز كتاباتهم ، وللخروج من الدائرة محكمة الصنع منذ زمان . وإن

دل هذا على شيء فإنما يدل على وسطيتهم التي أشرنا إليها ، وعلى ذنبه الموقف غير المحدد عند الكتابة . إن عناوين القصص تقع في منزلة بين منزلتين . مع التأكيد على الانحراف نحو القديم والتقليد في الصياغة والتركيب والاختيار هو الملح الرئيسي ؛ بل إنه محور الدائرة .

● أما فقرة البداية في قصصهم فإنها هي أيضا « بين بين » . إما أنها « ذاتية » تبدو فيها سيطرة « الأنا » ولا ينطق إلا « لسان » واحد هو لسان الكاتب ، ولا يسود إلا ضميره متكلماً وبطلاً وراويًا ؛ يربط مشاعره الخاصة بالموضوع ، والشخصيات الأخرى ، والمكان ، والحدث ؛ وإما أنها موضوعية ، تهتم بتحديد المكان الواقعي الموجود خارج البطل ؛ حيث تتوارى ذاته ، وتحتل المكانة شخصيات أخرى ، تتحدد علاقتها بالزمان والمكان والموقف ، وتحمل ما قد يساعد على إضفاء انطباع ينطبع على نفس القارئ . وفقرة البداية باتحادها مع العنوان يؤثران في عملية البناء الكلي ؛ وفي سيادة مناخ موحد ، وشعور واحد ، وفكرة واحدة إن وجدت . إنها بمثابة القاعدة الخرسانية الصلبة التي تقوم عليها الأعمدة المرتفعة حتى نهاية المعمار . بل إن شئت فقل . يقوم عليها البنيان كله ؛ فإن تأثيرها قوى وممتد . إذا اهتزت أو ضعفت أو كانت مصبوبة بمواد مخالفة لما سوف يستخدم في عناصر البناء الأخرى ؛ تهدم كل شيء .

تبدأ قصته « شيء يباع » لمحمود عبد الرحمن ، على هذا النحو : ( الناس يضايقونني عندما يصطدمون بي .. شارع الموسكى مزدحم .. قلبي يغوص في يد باردة ملموسة . غثيان في حلقى يجعلنى أقرف من كل شيء . أخذت أرقب ذراعى الذى صنع زاوية مع جسدى وهو يصطدم بالناس . عندما اصطدم بشيخ صدمة قوية أحسست بلذة وضيق . كنت أريد ضيقاً أكثر يقتل ، يفنى نهائياً من الوجود . ذات مرة كان لدى « كالمو » يؤلمنى فى قدمى . وكنت أدع الرجل يضغط عليه وهو يلعب الخذاء . كنت أتألم . لم أنبهه أبداً . كنت أذهب إليه لأعانى العذاب وأتحمله . وكنت أجد إحساساً بالراحلة وأنا أتحمل العذاب ) ص ٣٩ . مجموعة ( البحث عن المجهول ) . وهي بداية يعبر فيها الكاتب عن مشاعر خاصة . يتحدث بضمير المتكلم . ولا علاقة - بعدئذ - لهذه البداية بكلمات النهاية .

كذلك الحال في قصة « الملح الذى نزرعه » : ( باب ضيق - مثل هذا الممر الخشبي - أمر منه في هذه الأيام . كل شيء قاس . دعا المسيح الناس إلى أن يدخلوا من الباب الضيق . لكننى أدخله دون دعوة من أحد . برغمى . إن من الصعب على الإنسان أن يحتفظ بتوازنه فوق هذا الممر الخشبي . وأنا أسير فوق ممر آخر لا أعرفه .

لا أعرف نهايته . ولا أعرف متى أسقط من فوقه ( ص ١٠١ - ١٠٢ ) وتحكى بداية قصة « قلم حبر » علاقة الراوى - البطل بصديقه القديم مجدى : ( كان يوم أن التقيت بمجدى صديقى القديم يوماً حاسماً فى حياتنا . وكنت قد التقيت به مصادفة ، وأنا أعبر شارع الفجالة المزدهم ، فأخذنا نتبادل العناق بشكل رفع الابتسامة إلى شفاه بعض السائرين وملأت أذنيه بأسئلة متلاحقة عن الأحوال ، كما أخذ هو أيضاً يحيط على ظهري بيده كل بضعة دقائق ويقول : ازيك ياراجل . ازى أحوالك . يا سلام . زمن ) ص ٧٩ .

ثم تمضى القصة فإذا بها خاصة بمجدى ؛ وتكشف بعد لقائها بصديقها عبد الحميد . فى حين أنه كان من الممكن - موضوعياً - أن تحذف هذه الفقرة . وأن يحى وجود الراوى وعبد الحميد ؛ لأن وجودهما لا قيمة له من الناحية الفنية . إذ إن البطولة فى القصة لقلم خاص بمجدى ؛ له ذكرى عزيزة عليه لكنه سرق منه . إذن لا دلالة للبداية ، ولا مكان لها فى البناء ؛ بل إنها زعزعت الهيكل الفنى للقصة . ولما كان العنوان مديباً نحو « قلم حبر فلم لم يختار الكاتب كلمة الابتداء ، ثم كلمات الفقرة الأولى دالة ومرتبطة بالعنوان ؟!

الفقر الموضوعية متجاوزة مع تلك الفقر التى أشرنا إليها . وهى هنا موهلة فى الابتعاد عن الداخل والذات ؛ ولكنها « تصور » و « تقدم » شخصية أو موقفاً درامياً . ( منذ وقت طويل وهو جالس على قهوة « مشرقى » . لا يتحرك . يبدو من بعيد كتمثال . يده على عصاه نظراته الواهنة تصل إلى الشارع العريض منهكة متعبة . عيناه ترقبان المنحنى . السيارات تقيل . الترام يميل وصوته يرتفع . يتوقع عم « يحيى » أن تحدث الكارثة . يغمض عينيه . يبدو كالتائم . ترن فى أذنيه جملة قديمة كادت أن تفقد معناها . رنينها ما زال قوياً جذاباً . « ماذا ؟ هل مات سيدى الماركيز ؟ » . ص ٢٩ وهذه البداية تقود إلى النهاية التى ارتضاها الكاتب ؛ والجو النفسى الذى أحاط بالشخصية فى النهاية . ثمة توافق ، وارتباط عضوى بينها . ( إنها نفس الصيحة القديمة . إن الصبى يبكى . ليس بكاءً حقيقياً ، لكنه يبكى . ووجد نفسه يتسلل إلى الخارج والدموع تملأ عينيه . « ماذا هل مات سيدى الماركيز هل مات أبو بكر ؟! » . غداً يصبح بلا عمل . سينتظر الموت منذ الغد ! لماذا وافق على الذهاب مع على ؟ لكن ما الجدوى ؟ ما الفرق ؟ هل كان يرتاح عندما يرفض ؟ هل كان سعيداً عندما وافق ؟ الطريق غير واضح أمام عينيه . وهو صاعد إلى درب اللبانة شىء يتكسر فى أعماقه على صوت عصاه



التي تدب على الأرض . ما أتعس أن يعيش الإنسان ثم لا يبقى أمامه أمل يا يحيى يا بنهاوى ؟! ) ص ٣٥ .

الأسلوب نفسه يستخدم في بداية قصة « الحاققة » من مجموعة ( البحث عن المجهول ) ص ١٢٣ : ( عندما ظهر المفتش في أول العربة ، أسرع الصبي الأسمر - الذى كان جالساً طول الوقت يجول بعينه الواحدة في أنحاء العربة إلى الناحية الأخرى حتى اقترب من الباب . تبعته بعض العيون . لم يأبه لنظراتها . تبع المفتش بضع لحظات بغير قلق . مد يده . فتح الباب . هبت إلى داخل العربة ريح كأنها عاصفة رملية ، في الوقت نفسه انتبهت إليه كل العيون في سخط : - أقفل الباب ) .

ولا تنفصل النهاية عن البداية بما يحفظ للبناء تماسكه ، وللقصة وحدتها الشعورية والوجدانية والفنية . حيث نقرأ في صفحة ١٤٤ ما يثبت ذلك : ( قفز إلى القطار . لم يدر ماذا يجب أن يفعل ولا ماذا يقول . ظل ينظر إلى أمه في جلبابها الرمادى . وهى تنظر إليه بعينيها السوداوين الآسيتين . عيناها تبتعدان ، نظره يتركز على شعرها الأسود الطويل ، يجب أن ينزل الآن إليها . لكن حكاية السنطى . بدأت تبتعد . ذات اللحظة ستختفى . تترق قلبه . ربت أحدهم على كتفه . لكنه لم يلتفت إليه . لم يرد أن تبتعد عن عينيه لحظة واحدة . ربت على كتفه مرة أخرى : - أدخل حتى تغلق الباب . بعد قليل ندخل في منطقة العواصف ستملاً الرمال الجو ! . امتلأت عينه بالدموع . فكر في أن يقذف بنفسه من القطار . لكنه دخل ، جلس على مقعد خال . سقطت رأسه على صدره وانساب شعره الأسود الغزير على وجهه ) ص ١٤٤ . ولعل إدراك الكاتب لقيمة هذه القصة : المنشورة لأول مرة في مايو ١٩٦٣ ؛ هو الذى جعله ينسرها ضمن مجموعته الأولى ١٩٦٦ ؛ ثم مجموعته الثانية ١٩٨٥ . وهى تحتل من صفحاتها المحدودة ثلاثين صفحة من القطع المتوسط . مع أن المجموعة تضم قصتين اثنتين أخريين . وقد يعنى هذا أن البدايات الموضوعية المرتبطة بالعناصر الداخلة في النسيج ؛ تجد صداها القوى عند الكتاب والقراء والنقاد . ومع ذلك فإننا سوف نجد أن كتاب هذا التيار الواقعى الانطباعى ؛ لا يجعلون ذلك سمة أساسية ؛ لأن للذات والأننا والمبشاعر الخاصة والوجدانيات الداخلية ؛ هيمنة كبرى ؛ ولأنهم لم يجدوا طريقاً وسبيلاً واحداً للمعالجة الفنية .

ويحاول محمد البساطى أن يبنى فقرة البداية بحيث تصور « المكان » أو « الشخصية » مع ارتباطها بالحدث في زمان معين . ومن ثم تقل نسبة البدايات

الذاتية المقحمة . وقد تبين ذلك في قصصه القصيرة التي كتبها في بداية حياته الأدبية ، والتي جمعها ضمن مجموعته ( الكبار والصغار ) . حيث لا نظير إلا بقصة قصيرة واحدة تأتى على نحو ذاتي في كلماتها الأولى ؛ وهي قصة « كوكو » .

وإذا كنا نلتمس لذلك تفسيراً ؛ فإنه يتولد من أن الكاتب كان حريصاً على محاكاة القصص القصيرة الواقعية ، في إحتفالها بوصف المكان ، ورصف الجزئيات والتفاصيل ، وتصوير الواقع الخارجى للشخصية . يضاف إلى ذلك أنه كان متأثراً إلى حد كبير جداً بأسلوب يوسف إدريس ، وبخاصة في تناوله للشخصيات المختارة من الريف المصرى . وهو العالم والمناخ الذى سيطر على اتجاه الكاتب في البداية . فقد وجد بعض كتاب الستينيات في « الريف » و « الفلاح » المصرى ؛ موضوعاً لفت انتباه كثير من الرواد ، وعدد أكبر ممن كتبوا مهيدين للتورة ؛ ومصاحبين لاهتمامها بقضايا كل من « الأرض » و « الفلاح » .

ثم ما لبث محمد البساطى أن مزج بين الذات والموضوع في فقر البداية ، صهر المشاعر الخاصة بالراوي - البطل ؛ بالموضوع المتعلق بالشخصيات الأخرى ، في سبيل الجمع بين الواقع الخارجى ، والانطباعات الذاتية التى يسعى إلى توصيلها . وقد نجد ذلك متوفراً في قصص : على جانب الطريق - اث اث - الصياد - ضمن مجموعته ( أحلام رجال قصار العمر ) ؛ إلى جانب البدايات الذاتية في قصص : الوشم - أحلام رجال قصار العمر - الخروج - في ذات المجموعة . بالإضافة إلى البداية الموضوعية في كل من قصص : ابن الموت - التمثال - حكاية الرجل الذى يسير على جانبيه قدميه . وقد سار في مجموعته ( هذا ما كان ) على النهج ذاته . وإن لم تتعد البداية الذاتية قصة واحدة هي « العم زيدان » ، بينما امتزجت الذاتية بالموضوعية في « التوت البرى » و « البرارى » ؛ وجاءت البدايات الموضوعية ماثلة في قصص : هذا ما كان - لقاء - الرحيل .

ومتابعة تطور البدايات تنضى إلى سمة لافتة . هي أنه في مجموعته الأخيرة ( منحني النهر ) وقد ضمت إحدى عشرة قصة قصيرة قد تخلص من البدايات الذاتية في أغلب القصص . اللهم إلا قصة قصيرة واحدة هي « حلم الحلاق » التى جمعت بين الجانبين . أما القصص الأخرى فإن فقر البداية فيها قد عادت إلى النسق التركيبى والدلالى الذى بدأ به . حيث الموضوعية شبه الحادة ؛ التى تقدم الشخصية بحياد شديد ، وتصور المكان تصويراً مقصوداً ، كما لو كان هدفاً ، وعنصراً لازماً وضرورياً . لا تخلو قصة من

القصص الأخرى من الدوران حوله ، وتجسيده ، والاهتمام به . فالمكان ، والشخصية ، والحدث ، تكشف عنها تلك الفقر البادئة في هذه القصص .

ولما كانت فقرة البداية تطول إلى حد ما ؛ فإننا سوف ننتخب قليلاً منها يمثل ما ذهبنا إليه . وبخاصة تلك التي تصور الواقع ؛ لأنها واجهتنا في بداياته الأولى ؛ ثم بقيت حتى قصصه المتأخرة . كما أنها سوف تقودنا للحديث عن بعض العناصر التي تأثرت بها .

نقرأ له بداية قصته « الرجل والجمار » هكذا : ( سقط الجمار فجأة في الشارع . كان الجو حاراً . والعربة الصغيرة قد خرجت لتوها من نفق منحدر . ووقف الحيوان في نهاية النفق يلهث . ويلتقط أنفاسه بصعوبة . ثم نفض أذنيه الكبيرتين ، وقوس إحدى ساقيه الأماميتين وبدا أنه سيخطو خطوة جديدة . ثم فجأة ، سقط وارتطمت رأسه بالأرض في عنف . وتدحرجت بعض علب الكرتون من فوق ظهر العربة . وتدحرج معها جسد العرجي . وارتفعت صيحته المذعورة وهو يهوى إلى الأرض ، وجه العرجي نفسه بسرعة . وجلس . هملق في علب الكرتون ، والوجوه التي تجرى نحوه . وتناهت إلى سمعه أصوات كثيرة . وبرز صوت سيارة ، راح يقترب ، ويقترب ، ويضعف أذنيه في عنف . وصرخ . وأحس أنه لم يصرخ ثم شعر بهدوء ينساب في بطنه خلال جسمه . تأوه فجأة حين لمحت عيناه العربة المائلة والجمار الراقدة دون حراك . تحامل على يديه لينهض . أحس بالآلام شديدة في ظهره . وقع نظره على فخذيته العاريتين وعورته المكشوفة أمام الناس . ضم ساقيه في سرعة . وجذب فوقهما الباب . استكانت يده على فخذيته . وكأنه لا يزال يشعر بعيون الواقفين تبحث عن عورته . وقف . بدا أنه سوف يقع ثانية . تماسك . وترنح جسده النحيل نحو الجمار . ساعده أحد الواقفين على تخليص العريش . وفك الأحزمة الجلدية من حول بطن الجمار ... ) ص ٢٩ / ٣٠ .

وأظن أن هذا النص ينطق بملاحمه . ومعظم فقر البداية في مجموعته الأولى لا تخرج عن هذا الولع بالتصوير للشخصية ، والموقف ، والمكان . وهو ما كان بالإمكان تكييفه إلى الحد الذي تسمح به طبيعة القصة القصيرة . قد نجد شيئاً من هذا فيما بعد . وعلى سبيل المثال تأتي بداية قصة « الجفاف » - مجموعة ( هذا ما كان ) هكذا ، ( كان النخيل كثيفاً حول البلدة وبعده يمتد العراء . خرج الرجلان من عتمة النخيل وسارا في العراء . خرج الرجل الطويل أولاً ، كان يلبس قميصاً أسود وحذاءً خفيفاً . التفت وراءه ورأى الرجل الآخر قادماً ، وبعدها لم يلتفت . كان يلبس جلباباً قاتم اللون ويلف رأسه بشال أبيض متسخ ، وظلت المسافة بينها ثابتة . كانت الأرض بوراً واسعة تغطيها شقوق كثيرة ، وقنوات رقيقة جافة تناثرت على جوانبها أشواك وأشجار نحيلة جرداء ،

بدت فروعها كعبدان الحطب . وكان وهج الشمس حاداً ، وهواء ساخن يهب خفيفاً محملاً بغبار ناعم ( ص ٥١ .

« الصورة » هي الهدف . والتفاصيل أساسية ، والواقع هو المنطلق . والاختلاف في القصر فحسب ، وهذا ما نلاحظه في مجموعته ( منحني النهر ) ، مع التنبيه إلى استخدام الفعل الماضي الناسخ « كان » و « كانت » لثبوت أبعاد « الصورة » ؛ ولإبعاد عنصر « الحركة » ؛ ولتأكيد « ماضوية » الحدث ، وشخصية « المكان » . كانت أشجار الكافور العالية تتكاثف عند منحني النهر ، ثم تعود لتستقيم مع الشاطئ . كانت البقعة الظليلة رطبة دائماً ، والأرض تبدو كالمبتلة تغطيها أوراق الشجر الجافة . عندها تبدأ حدود البلدة . كان الأهالي عندما يصلون إليها في عودتهم يلتقطون أنفاسهم ويرمقون الأسجار العالية في ألفة وطمأنينة ، وتزفر الحمير وتهز أذنيها وتسرع من خطاها . وكان الصيادون العائدون في الظهيرة من البحيرة يستلقون في الظل بعد المشوار الطويل ، وهناك كانوا يفتشون الأسماك ويغسلونها في مياه النهر ، ويغتسلون من آثار الملح ، ويرتدون جلابيبهم ثم يمضون إلى السوق ( ص ٥ . مكتبة جديد كتب بيف

وفي صفحة ٨١ تطالعنا فقرة البداية لقصة « ابن البلدة » ، ( الدكان أشبه بزقاق معتم ، تكدست على رفوفه الطويلة أثواب القماش وأطباق الصيني والأكواب ، وفي الركن البعيد أواني النحاس متراحة فوق بعضها وقد علق على الجدار حولها أباريق نحاسية مختلفة الأحجام ، وفي الخارج على جانبي باب الدكان امتد صف من المقاطف الكبيرة ممتلئة بالفلال . ويجوار الباب من الداخل يجلس « العيسوي » خلف منضدة صغيرة بدرج واحد . وقد ترك مهمة البيع لأبنائه الثلاثة ) . وفي « بائع الجمال » ص ٣٣ : ( رآها خلال النافذة المضيئة ، رأى ظلها يمر متمهلاً على الزجاج المغلق ثم يختفي . كان يقف تحت شجرة جميز متهاوية الفروع أمام البيت ، والضوء الآتي من النافذة يخترق عتمة الحوش الخارجي حيث بدت مخلفات المواشي وأعواد دريس جافة وجانب من كوم سباح وعصا قصيرة ذات نتوءات ولعة الأرض المبتلة أمام عتبة البيت ) .

قلنا إن فقرة البداية لها دور مهم ، وهي أساس : إن لم تتوفر لها قوة الصياغة ، وجودة الترابط ، والهدف ؛ فإنه قد تؤثر على جوانب أخرى ، بحيث تكون جوانب الضعف في البناء المعماري للقصة القصيرة ممهدة لتدميره وتحطيمه ولا فاعليته . وما استشهدنا به ، بدا لنا أن البدايات مطولة إلى حد كبير . وأنها تحتفل

بالتصوير، وتسعى إلى الملمة تفاصيل وجزئيات لا داعى لها من الناحية الفنية . وأن منها ما لا علاقة له بالعناصر الأساسية الأخرى . وأن سيطرة « المكان » بأبعاد ثابتة ، وأركان معروفة ، وطبيعة محيطة ؛ جعل « المكان » مكرراً . صورته واحدة وتفاصيله لا تتغير . النافذة أو الشباك . السور . التربة تحت الشجرة في مواجهة البيت . شجرة الجميز أو السنط . العجوز الجالس أمام البيت . وهو يصوره عند الفجر . أو في الظلام ؛ ظلام الليل حيث تكون أشعة ضوء متسربة من النافذة . أمّا « العتمة » فإنها تكمن في لا وعى الكاتب ، فتطفو على السطح ، وتخرج إلى الوعي بمناسبة ومن غير مناسبة .

إننا نجده يستخدم كلمة « العتمة » بما يدفعنا إلى الاعتقاد بأنه لا يعيد النظر فيما يكتب . ولا يستشعر دور الكلمة وأهميتها . ولا يتأمل فيها بحيث يتنبه إلى تأثيرها في القارئ . إنه لا يدرك أن الكلمة تتكرر في القصة الواحدة أكثر من مرة . وفي قصص المجموعة كلها . وسوف نقصر استشهدنا من قصص مجموعته الأخيرة ( منحى النهر ) . وردت الكلمة مرتين في فقرة واحدة صفحة ٦٩ وهي الفقرة الأولى التي ينبغى أن تكون مكثفة ومضغوطة لأهميتها . كما وردت في صفحة ٤٣ مرتين في الفقرة الأولى أيضاً . ومرة في الفقرة الأولى صفحة ٣٣ . ومرتين في الفقرة الأولى صفحة ٢٣ . ومرة في الفقرة الأولى صفحة ٩ مع غبشة الفجر التي تلوح في الأفق ، وفي صفحات ١٨ ، ٧٨ ، ٧٧ ، ٧٣ ، ٥٠ ، ٤٨ ، ٤٧ . وهي « العتمة الخفيفة » حيناً و « العتمة الرقيقة » حيناً و « العتمة » فقط في أغلب الأحيان .

ودفعت فقرة البداية المطولة إلى أن يستشعر الكاتب ضرورة الالتزام بما يورده فيها من أماكن وشخصيات ومواقف ؛ في ثنایا القصة كلها ؛ وهذا جعله يكثر من تفاصيل وجزئيات ومواقف صغيرة ؛ كانت نهايته خروج القصة عن طبيعتها الفنية ؛ وطالت إلى أن بلغت ست عشرة صفحة من القطع الكبير ؛ ( قصة الزفة ) . والناظر في قصص « المولود والبحيرة » و « طريق المحطة » و « الهروب » و « مشوار صغير » و « كوكو » و « الكبار والصغار » سوف يفاجأ بأن حجم القصة لا يقل عن عشر صفحات . وأن قصة « الكبار والصغار » تقع في أربع عشرة صفحة من القطع الكبير . وكذلك الحال بالنسبة لمجموعة ( حديث من الطابق الثالث ) . حيث تأتي قصة « حكاية لرجل فوق السطح » في ست عشرة صفحة . و « قصة رجل ميت » في خمس عشرة صفحة . و « موكب الحزن » في اثنتي عشرة صفحة . و « التحدى » كذلك . و « المهرج » في عشر صفحات . وفي مجموعته ( أحلام رجال صار العمر ) قصة « ابن

الموت» في ١٩ صفحة . و : « اث اث » في ١٧ صفحة . و « الخروج » في ١٨ صفحة . والقصة التي تحمل المجموعة عنوانها في ١٧ صفحة . و « التمثال » في ١٦ صفحة من القطع الصغير . ولا تحاسب القصة القصيرة في ضوء عدد الصفحات ؛ وإنما يحكم عليها بما يتوفر لها من وحدة ، وتركيز ، ووعي بدور الكلمة ، واختيار اللحظة ، وغير ذلك من أساسيات يعرفها الطلاب الذين لا يمارسون الإبداع الأدبي ، والقصة القصيرة منه . إن قصة « مشوار قصير » كان من الممكن تكثيفها في صفحتين اثنتين . وقصة « الرجل والحمار » . و « الكبار والصغار » مليئة بالشخصيات : المقاول وزوجته ، منعم وفتحية ، الأطفال ، ساهر وفيقي والغلام ، العجوز بائعة الخس ، العمال . بل إننا نرى أن الحوار العامي في قصة « مشوار قصير » يمكن حذف ثلاثة أرباعه دون أن يتأثر البناء والانطباع والوحدة . ومع تداخل وتعدد الشخصيات فإن الموضوعات تتداخل هي الأخرى ، يزيدها عنصر الحكى والقص المحتفى بالاستطراد والتفاصيل عبء « ما بعده عبء . وكما يستخدم أفعال « كان » و « كانت » و « كنت » فإنه يتوسل بأفعال القول : قال - قالت - قلت !

وإذا ما تساءلنا بعد عملاً يريد الكاتب أن يقوله ممّا قاده إليه بداياته . فإننا سوف نجد الإجابة في ولعه بالتصوير ، وكأنه هو البداية والنهاية . هو الوسيلة والغاية . إذ يسيطر الانتغال بعناصر الصورة وأعادها ووضعها في إطار مكاني - زمني - طبيعي ، على قوة التفكير في قضية أو مشكلة أو مسألة مهمة : إجتماعياً وإنسانياً .

ولن نشير إلى كل القصص بطبيعة الحال ؛ لأن الحديث عن المضمون في قصص زملائه سوف يأتي بعد . وما سوف نذكره يتعلق بانعكاس بدايات بعض القصص على الأسس البنائية عنده . فقصة « هذا ما كان » لا تقول شيئاً على الإطلاق . لا فكر ، ولا قضية ، ولا موضوع . بل إننا نذهب إلى أن الجو هنا هو نفسه في قصة « ابن البلدة » من مجموعة ( منحني النهر ) صفحة ٨١ . صورة عادية ( مع ملاحظة أن هذه المجموعة صدرت ١٩٩٢ ) لرجل من أبناء القرية يقرض الناس ويمدهم بما يحتاجونه ؛ ثم يتهمه شاب بأنه ربوى . ما الجديد ؟ ما القضية ؟ ما الفكرة ؟ أين الصراع ؟ والدراما . وقصة « منحني النهر » لوحة فنية تحمل انطباع الكاتب ومشاعره ، إزاء مشهد يراه في القرية ، مع بداية عتمة المساء . الكاتب يقوم بعملية التصوير أو الوصف ، بلا دراما أو حوار . نفس المنهج ، واذن أسلوب ، والنهر ، والمكان ، والصورة المكررة . ولا جديد يذكر .

كذلك الحال بالنسبة لقصة « البنت تغسل » . الكاتب يرسم لوحة لفتاة قروية



تغتسل في التربة . انطبعت صورتها في ذهنه ، فأراد أن ينقلها من خلال ذاته ومتاعره وانطباعاته ؛ ليطبّعها على نفس القارىء . لا موضوع ولا قضية ولا صراع ولا فكرة ولا حوار . و « للموت وقت » شخصيات كثيرة : الدغيدى وأبنائه الثلاثة . خليل صاحب الدكان وامراته . الأولاد الذين يلعبون الكرة . ابنة الدغيدى وهى الشخصية المحورية ، أقوال كثيرة حول عبد السلام ابن الدغيدى ، والسوق ، والعزب ؛ وحكاية ابنه اللذين تركا له المنزل وأقاما في العزبة ، وزيادات أخرى ؛ ثم ماذا ؟ لا شيء . وتصور قصة « الأرامل » بعضهن وهن يترددن ليقبضن معاش أزواجهن . ومن بينهن واحدة صغيرة السن استشهت زوجها بعد زواج دام أربع سنوات أثناء تأدية واجب وطني ؛ وخلف لها ابنة في العام الثانى من عمرها . لا معاناة ، ولا مشكلات ، ولا قضايا ، فما الذى يريد أن يقول غير التصوير والوصف ؟

على هذا النمط تحكى قصة « حلم الحلاق » . إنها حكاية رواها الكاتب على لسان البطل ، وبضمير المتكلم . راو يقص على آخر لا يستمع إليه . غريب يستضيفه قروى بدعوى الكرم ، فتشكك الزوجة في نوايا هذا الغريب الذى يقضى الليل دون أن يتناول طعاماً . لا جديد في الشكل . ولا رأى يمكن أن نستشفه . ولا فكرة تكمن في ثنايا السطور . ونبحث عن الريف ومشكلاته الحقيقية الآنية . وصورة الفلاح التى أصبح عليها بعد تغلغل قيم الانفتاح إلى عقله وفكره ونفسه وقيمه الأخلاقية . النمط الاستهلاكي . العلاقات الجديدة . الأرض الآن وما تملكه . لا نظفر إلا بحمار يستطيع أن يذهب إلى بيت صاحبه - وحده - بحكم العادة ، والصاحب نائم فوقه . ما هذا ؟ يبدو أن بهاء طاهر كان حريصاً على أن يحدث توازناً وتبوعاً في بدايات قصصه . بحيث لا تميل إلى الموضوعية كلها ، أو إلى الذاتية المفرطة ، أو إلى البداية الهارموني بينها . ذلك أنا نجد عنده استخدام الأساليب الثلاثة معاً داخل المجموعة القصصية الواحدة . ومع ذلك فإن بعض فقر البداية سمحت بتسلل نقاط ضعف في بناء بعض القصص . وإن شارك بعضها في إخراج قصة قصيرة جيدة السبك .

في صدر مجموعة ( بالأمس حلمت بك ) تطالعنا القصة الأولى التى تحمل نفس العنوان ص ٣ : ( أذهب إلى العمل في الصباح ، وأعود في المساء للبيت . يحدث هذا خمسة أيام في الأسبوع ، يحدث هذا في مدينة أجنبية في الشمال . حين أنزل في الصباح كثيراً ما أجد على محطة الأتوبيس فتاة شقراء في خدّها طابع الحسن ، بمجرد أن ترانى قادماً من بعيد تحول وجهها للناحية الأخرى . لا تنظر في وجهي أبداً مهما طال وقوفنا . وعندما أعود إلى البيت في المساء أفتح التلفزيون وأغلقه وأفتح الراديو وأغلقه وأتجول

قليلاً في الشقة الخالية . أعدل أوضاع الصور على الحائط والكتب في الأرفف ، أغسل صحنونا ، أكلم نفسي في المرآة . يتقدم الليل ) .

الراوي هو البطل . والأحداث تمر من خلال ذاته . والشخصيات كثيرة ، وهي تعد ظلالاً لمشاعر البطل : رجلان أفريقيان ، سيدة عجوز ، فتحي ، كمال ، الرئيس الأجنبي ، رجل يعدو ، الفتاة الأجنبية « آن ميرى » بالإضافة إلى شخصية الراوى - البطل . والقصة تستوعب سبعاً وثلاثين صفحة . لا تخلو من تعليقات وآراء خاصة ينشرها الكاتب تعبيراً عن وجهة نظره هو . ( أمّا أنا فيحزننى أن تنهزم فى هذا العالم الرقة والحساسية وأن ينتصر الشر . يحزننى أن تموت غادة الكاميليا لأنها أحبت وضحت ولكن يحزننى أيضاً أن أعلم أن فى هذه الدنيا جوعى فقراء لا يجدون طعاماً ومرضى فقراء لا يجدون دواءً ، أو إذا وجدوا الدواء فإن الموت يخطفهم دون مبرر . يحزننى الموت بصفة خاصة ) ص ٢٩ - ٣٠ .

ولم توفق بداية قصة « المظاهرة » - مجموعة ( الخطوبة ) في التهيئة لبقية العناصر . حتى ساد التفكك واهتز البناء ، وتعددت الصور الجزئية ، والموضوعات الثانوية . مما أدى إلى أن تطول القصة ؛ وتصيح الصفحات الأربع ونصف الصفحة ( ١٢٠ : ١٢٤ ) زائدة ؛ إذ يمكن للقصة أن تنتهى نهاية موضوعية قبلها وليس بعدها . ولم تكن فقرة البداية إلا بعيدة تماماً عما انتهت إليه القصة التي لا علاقة لها بالأخ أو بزوجه أو بأولاده .

ورغم أن قصة « النافذة » - مجموعة ( بالأمس حلمت بك ) - تبدأ بداية موضوعية ؛ فإنها جاءت ضعيفة البناء فاقدة للرؤية ، مطولة في ست وعشرين صفحة ؛ تثير تساؤلاً سبقت إثارته عند تناول قصص محمد البساطي في جانب من جوانبها : ماذا يريد الكاتب أن يقول على وجه التحديد ؟ شخصيات كثيرة تصلح لأداء أدوار درامية في مشاهد مسرحية : كمال ، سامح ، سمير ، حسان ، المدير ، الراوى . نفس الظاهرة موجودة في بداية قصة « فنجان قهوة » : ( انتهى بسرعة الغداء المكون من شوربة عدس خفيفة وبصل في الخل . وأخذ الابن الأكبر « سمير » الطالب بالجامعة يضرب الطبق بالمعلقة بصوت رتيب . وانسغل « مدحت » الابن الأوسط بتكوين كرة صغيرة من فتافيت الخبز ، وراحت « ليلي » التي بقيت في البيت بعد الإعدادية تداعب شعر « ماجد » الصغير . ولكن ماجد طلب طبقاً آخر من العدس . قالت الأم ليلي أن تحضر طبق العدس وحذرتها أن تسرف في الغرف . وعندما جاءت ليلي نصحت الأم لماجد ومي تقبله أن يأكل « نونو .. نو » . ) ص ٧٩ .

ومحاولة الكاتب المزج بين الذات والموضوع ، بين الواقع النفسى الداخلى والواقع المادى الخارجى ، فى قصة « محاورة الجبل » لم تأت بنتيجة طيبة . إذ كانت المحصلة قصة ضعيفة البناء ؛ لا تقول شيئاً مهماً ذا خطر ؛ أو لا تقول شيئاً جديداً يذكر . وقد احتلت بخمساً وأربعين صفحة يتحرك على سطحها بائع طعمية متجول يحمل على ظهره إناءً مجوفاً بداخله الطعمية الساخنة . وبواب نوبى فى عمارة قريبة ، وبائع فاكهة على عربة يد من السوق القريب . وجرسون فى مطعم قريب . والسيدة السمينة العجوز . وصاحب الكازينو مع هانم أو نانا . ثم عباس مع نانا . ورجل سمين يلبس جلباباً أبيض . وقصص متداخلة عن ماضى عباس ، وهانم ، ومدحت ، ومحاسن . فلم يعد القارئ قادراً على متابعة ؛ إذ تاهت الخيوط ، وتفتتت الوحدة . هل هى قصة هانم ، أم الراوى ، أم عباس ، أم الخواجة صاحب الكازينو ، أم زبائن المقهى ؟ ثم يطرح نفس السؤال : ماذا يريد الكاتب أن يقوله ؟! وهى قصة من مجموعة صدرت ١٩٨٥ بعنوان ( أنا الملك جنت ) .

وتثير قصة « فى حديقة غير عادية » ضمن نفس المجموعة ، ذات التساؤلات ؛ على الرغم من محاولته إقحام الذات ، والبدء بها ؛ وإن كان « المناخ » و « المكان » و « الشخصية المحورية » ؛ فى أوروبا . وإن خلت فقرة البداية من الإشارة إلى ذلك : ( كنت أمر أمام تلك الحديقة عندما ظهرت الشمس من بين سحابتين كبيرتين سوداوين . دخلت وجلست على أقرب مقعد معرضاً وجهى للشمس . قلت لنفسى ربما لا تبقى الشمس سوى دقائق . فردت ذراعى على المقعد الخشبي ومددت ساقى ورحت أنظر للسماء . أراقب السحابة الكبيرة وهى تتمزق إلى دوائر صغيرة داكنة تصطبغ حوافها الشفافة بحمرة الشمس . استغرقت فى ذلك وأسعدنى أن الشمس ستبقى ، فلم أنتبه إلى الحديقة . ربما كانت الرائحة هى أول ما لفت نظرى . وعندما نظرت أمامى رأيت أربعة كلاب فى مربع مرصوف بالأحجار وسط الخضرة . كان أحدها يمسك عظمة بين أسنانه ، يلقيها ويتشممها لفترة ثم يلتقطها بين أسنانه من جديد . لكننى عندما قمت أبحث عن مكان آخر فى الحديقة طاردتنى رائحة الكلاب أيضاً . ووجدت وأنا أتجول لافتة مكتوباً عليها : « هذه الحديقة من أجل كلبك فحافظ عليها . هذه الحديقة تحت حماية شعب المدينة » ص ١٠١ .

وليس معنى هذا أن كل بدايات قصص بهاء طاهر أخفقت فى أداء دورها ، وفى الاحتفاظ بالتماسك ، والوحدة ، وجودة البناء ، سواء منها ما كان ذاتياً أو موضوعياً أو ما كان مضفراً من الاثنين فى آنٍ معا . ولكننا نشير إلى أن هنالك عدداً محدوداً من

البدایات الموفقة . وهى تلك التى اقتربت من الدراما . حيث لاتكون الانطباعات الخاصة مسيطرة . وحيث لاتكون لذة التصوير هى الدافعة . وإنما تكون الحركة ، النابعة من الصراع ، مهیئة لإحداث التشويق والمجازیبة ؛ ودافعة إلى التطور بالحدث . وممهدة لإضفاء مناخ واحد ، وجو شعورى موحد .

ومما یلفت النظر أن بهاء طاهر شغل بالدراما الإذاعية فترة طويلة من الزمن ، حين كان مديراً لها فى إذاعة البرنامج الثانى . كما أنه ظل یكتب ناقداً للدراما على خشبة المسرح أو على شاشة التليفزيون . ولعل هذا یفسر لنا نجاح بدايات بعض القصص التى أفاد فى صياغتها وتالیفها من ثقافته الدرامية ، وإحاطته بالتراث المسرحى العالمى . من ذلك مثلاً أن قصة « الأب » التى كانت قد نشرت فى مجلة ( صباح الخير ) بعنوان « كانت فتاة جميلة تقف على محطة الأوتوبيس » العدد ٤٦٤ - ٢٦ من نوفمبر ١٩٦٤ صفحة ٣ ؛ ثم ضمها إلى مجموعة ( الخطوبة ) بعنوان « الأب » . هذه القصة تبدأ بداية درامية ، حافلة بالصراع ، والحركة ، وتقود - بالفعل والفن - إلى النهاية التى تحتتمها العلاقة التى تتسم بالملل ، والاتواصل ، والالتفاهم ، واللاحب .

قال لها : مرتبك على جزمتى .

فقلت : إذن دعه لى .

قال : ستأخذينه مع ورقة الطلاق .

سألت : أنت تهددنى ؟

فصرخ : أنت طالق .

كان ذلك فى الصباح . فى الغرفة الراكدة بهواء الأمس . وقف الروح بالقميص والبنطلون يلوح بربطة العنق وقد احتقن وجهه المدور ، بينما كانت الجاكته فى الشماعة ملقاة على الملاءة القذرة المتكورة . وجلست الزوجة السمينة على طرف السرير وهى تتكلم بصوت خافت وتعبث بكم الجاكته ووجهها للأرض . وعندما طلقها خطف الجاكته وارتداها بسرعة وصفق الباب وراءه وهو یخرج من البيت ( ص ٣١ . إن هذه الفقرة قصة قصيرة كاملة .

وقصة « بجوار أسماك ملونة » تشارك البداية الدرامية فى صياغة موقف واحد ، بلا ثرثرة ، ودون تفاصيل ؛ وبعیدا عن الزحام فى الشخصیات ؛ مع توصیل الانطباع بافتقاد الحب والتواصل والتفاهم . وهذه السمات متوفرة فى قصة « المطر فجأة » . فهى مكتوبة بذات الإحساس والمنطق والأدوات التى كتبت بها قصته « بجوار أسماك ملونة » . ولا تصادفنا فى مجموعة ( بالأمس حلمت بك ) إلا قصة واحدة هى « نصيحة من شاب

عاقل « تبدأ هذه البداية الدرامية وإن كان عنوان القصة غير مكرر . ( جرى العجوز خلفه وهو يعبر شارع « طلعت حرب » عند سينما راديو وناداه بصوت مرتفع « ياأستاذ عادل . سمع صرير سيارة جاهد سائقها ليوقفها فجأة ثم راح يلعن الرجل العجوز الذى لم يهتم به وأدرك صاحبه قبل أن يصل الرصيف وأمسك ذراعه بأصابع رفيعة متشبثة ، تبادلوا النظر دون كلام لفترة ثم نحى عادل يده عن ذراعه وسأله عما يريد . قال العجوز : أنا ياأستاذ عادل . أنا . ألا تذكرنى ؟ . كنت تشتري منى الأهرام كل صباح والكواكب كل أسبوع . كنت أقف فى ركن شارعكم . خليل . عمك خليل . قال عادل : وأنت ألا تذكر ؟ تقابلنا هنا كثيراً . تقابلنا من أسبوع واحد ونصحتك ، ألا تذكر ؟ يظهر أنه لافائدة ) . ص ٩٧ .

وربما تكون هذه القصة القصيرة البيتية هى أفضل قصص مجموعة ( بالأمس حلمت بك ) . حيث الوحدة الفنية ، ووحدية الانطباع والموقف ؛ وسريان تيار شعورى واحد منذ كلمات البداية حتى كلمات النهاية ؛ إذ صدمت العجوز سيارة ، وتهرب عادل من مجرد المشاركة فى الإدلاء بمعلومات تثبت معرفته به ، وتقود إلى أهله وأسرته ومسكنه . لم يعد الرجل يهمه إن كان قد جرح أو كان قد مات ( كان قلبه يدق بسرعة ، لكنه مشى بسرعة ولم يرجع . وهناك انحنى أحدهم والنقط بطاقة الرجل العجوز . أخذ يقلبها وقرأ اسمه وأسماه أولاده قبل أن يعطيها للشرطى الذى كان يستمع صامتا للسائق وهو يشرح مشيراً إلى صدره وملوحاً للرجل الميت دون أن ينظر إليه ) ص ١٠٦ .

لا يتعمق إبراهيم أعلان فى الواقع المكافئ بحثاً عن تفاصيل كثيرة وجزيئات صغيرة يكدها ليكشف الصورة فتبدو مثقلة فى بداية القصة القصيرة . ولكنه يرفع من شأن مشاعره الخاصة بإضفاء الشاعرية فى الأسلوب ، والعدوبة فى الألفاظ والكلمات . وكأن فقرة البداية جملة موسيقية ، تمس شغاف القلب ، وتدغدغ المشاعر ، وهى تبعد بالقارئ عما يجعله يعنى فكره أو يعمل عقله أو يشغل ذهنه بالمناقشة والتحليل والجدل . كما أنها لا تشعره بشئ من الجمود المادى الذى يثقل على القلب والوجدان . لأن الدافع إلى التعبير عند الكاتب « دافع وجدانى » كما سبق أن ذكرنا ذلك ، مما قال به هو . إنه يلامس سطح ما هو كائن فقط .

لذا فإن ذاته موجودة فى فقر البداية فى معظم ما كتبه من قصص قصار . ويمثل ما لاحظنا توفر عناصر وأشياء وموجودات معينة فى بدايات محمد البساطى ؛ فإنا لانخطئ ذلك عند تأمل قصص إبراهيم أعلان . لا يدرك تكرارها . ولا يفكر فى ابتكار غيرها . ولا يسعى من أجل التلوين والتعدد والتباين . تقدم لنا البداية « الأنا » و « الزمن »

و « الطوار » و « اللون » و « الرائحة » و « المطر » أو « الرذاذ » أحياناً ، و « الرجل النحيل » و « الشجرة العتيقة » و « ميدان الكيت كات » بامباية . وكنا عند بهاء طاهر نطالع اللوحة الملونة لرجل عارى الصدر يسك حربه ، أو تلك التي تواجهنا بملاحيها مظموسى الوجه ، وقد سيطرت الألوان الحمراء والصفراء . إن إبراهيم أصلان يجعل « المكان » شيئاً أساسياً فى القصة ، سواء كتب تفاصيله أو لم يكتبها ( لابد أن تكون الحدود الجغرافية التى تتحرك فيها القصة كاملة وواضحة أمام عينى . وأنا أختار منها مايعنى العمل ، ولكن بقية التفاصيل التى لاتكتب تظل موجودة وحاضرة فى قلب ذلك القليل الذى يكتب ) مجلة فصول - م - ع - يوليو ، أغسطس ، سبتمبر ١٩٨٢ ص ٢٦٠ . أمّا « الزمان » فإن مايمهم الكاتب منه هو « الضوء ، أو درجة النور . هل يحدث ذلك والشمس فى قلب السماء ؟ هل انحدرت ؟ أم نحن الآن عند الغروب ؟ أم أن ذلك يجرى فى الوقت المتأخر من الليل » . ويلاحظ القارئ أن الزمان المتكرر هو « آخر الليل » و « عند الغروب » أو عندما يكون الضوء برتقالياً خافتاً . لأن هذه المساحة الزمنية - فيما بعد الغروب وقبله - تساعد على إحكام السيطرة على « الجو » ، وتوائم الشعور الداخلى الذى يستهدفه .

تطالعنا كلمات البداية فى قصة « المبنى القديم » - مجموعة ( بحيرة المساء ) بما يؤكد ماذكرناه ( فى النصف الأخير من الليل ، وقف رجل ضئيل الحجم يرتدى معطفاً أسود على حافة الشاطئ ، وألقى بنظرة شاملة على ميدان « الكيت كات » . كان الميدان خالياً ، تحده من كل جانب أعمدة رفيعة عالية ذات لون فضى تتدلى من نهاياتها المنحنية مصابيح صغيرة ينداح منها ضوء أزرق فاتح فوق أسفلت الشوارع المتقاطعة . فى منتصف الميدان كان ثمة محطة مستديرة عليها كشك خشبى مفتوح . داخل الميدان وخارجه انتصب عدد كبير من الأعمدة الخرسانية الضخمة ، وبدت أسلاك « الترولى بابس » التى تتشابك فيها ملتزمة هى الأخرى ) ص ٧ .

ونقرأ بداية قصة « البحث عن عنوان » فإذا بها هكذا : ( بعد منتصف النهار بقليل ، كان هناك رجل نحيل يسير فى خطوات مستقيمة على طوار الشارع الطويل الذى يقسم المدينة إلى قسمين . وكان الطوار مزدحماً بالنساء والرجال الذين كانوا يتقدمون فى كلا الاتجاهين . وبدا ضوء الشمس منعكساً على سقوف العربات التى كانت تدرج فوق الأسفلت فى بطء شديد . وكان ذلك الرجل النحيل يرتدى حلة رمادية ، وفى يده جريدة مطوية ، ومقدمة رأسه خالية من الشعر ) ص ١٧ .

وفى قصة « بحيرة المساء » : ( فى النصف الأخير من الليل ، كان الجرسون قد



وضع بضعة مقاعد على شاطئ النيل ، ولم أكن أعرف أحداً من أفراد الجماعة التي كنت منضماً إليها معرفة وثيقة ولكن صديقي كان يعرفهم ( ص ٢٩ . وهناك « على الطوار تقدم رجل وامرأة » ٣٢ . و « علق الشاب النحيل الأسمر » ٣٢ . الأشياء ذاتها ، والأماكن عينها ، تحدها فقرة البداية في قصة « رائحة » : ( في طريقنا إلى المقهى كان المطر قد كف عن النزول ، ولكن رائحته كانت لاتزال باقية في الهواء الذي ازدادت رطوبة . وعندما انحرفنا إلى الطريق الجانبى جلسنا على المقاعد الموضوعة بجوار مدخل المقهى على الطوار المبتل ) ص ٤٥ . وثمة رجل نحيل ، وآخر بدين . ولا تهمل بداية قصة « إنهم يرثون الأرض » : الطوار ، والمقهى ، والمقعد القش عند الناصية ، وعبدالله القهوجى .

المشرب هادئ - هذه المرة - في بداية قصة « وقت للكلام » ، والزمن في فترة ما بعد الظهيرة ، والرجل الموجود بدين يتصفح جريدته باهتمام . وامرأة وحيدة انزوت في أحد الأركان . ص ٨١ بينما نراه في قصة « اللعب الصغيرة » يكاد ينحو منحى رومانسياً إذ يمزج الطبيعة بالذات : ( كنا نجلس على المنحدر بجوار شاطئ البحر . وكنت أتعتمد بظهري على سياج من الأوراق الدقيقة الخضراء خوفاً من أن تأخذني الرمال الناعمة الصفراء وتهبط بي إلى القاع البعيد . وعلى الرغم من أنني كنت أغمض عيني في استسلام دون أن أجد القدرة على فتحها فقد كنت أرى كل شيء ؛ وأسمع كل شيء . كنت أرى الأفق المشرب بالزرقة ، وأسمع صوت الهواء الغامض ، والطيور الصغيرة المختفية بين أوراق السياج الذي كنت أتعتمد عليه ، عندما شعرت بأصابع صديقي وهي تلمس كتفي ، وسمعت صوته وهو يقول : تأخرنا الوقت ) ١٠١ .

وتمعن بدايتنا قصتي « المستأجر » و « العازف » في الذاتية . والشئ الذي يثير الدهشة حقاً أن الكاتب يرى في الاهتمام بهذه الأشياء ، والإلحاح عليها شيئاً من « المغزى » . في حين أننا استشهدنا برأى له يذهب فيه إلى أن مسألة المغزى هذه كفيفة بأن تفسد كل شيء . « إنها تنير جدلاً ولكنها لا تنتج فناً يرقى إلى مستوى التجربة التي يمكن أن تضاف إلى تجارب الناس » كما يقول . ثم نراه يقول في الحديث الذي أشرنا إليه ( لذلك قد يذهب الكاتب ويكتب عن الرجل والشجرة ، وهو في الغالب لن يكون منشغلاً إلا بها ، بقطعة الأرض التي تجمعها ، بالخلاء المحيط ، بالضوء الغارب ، بالأوراق الخضراء ، بمزق السماء الرمادية التي تبدو بينها ، إنه يلملم هذه الأشياء ويبث فيها الروح ، بذلك فقط يكون قد استوفى شهادته وعبر عن المغزى في مجمل الأوضاع

التي يعيش فيها ، عبرَ عن كل ما يملك حيالها ( مجلة فصول - م - ع - ١٩٨٢ - ص ٢٦٠ .

هذا هو كل شيء بالنسبة للكاتب إبراهيم أصلان . فالمقهى ، والطوار ، والكورنيش ، ومقاعد القش ، أو المقاعد الخشبية ، والطاولة ، في الغروب ، أو في ظلمة الليل ، مع الضوء الخافت ، أو الرصيف اللامع ، والشجرة المورقة ، والمعطف الأزرق ، والرجل التحيل ، أو نقيضه السمين . هذه هي أسس « المغزى » أو « المعنى » ؛ وبها يستوفى الكاتب شهادته للتاريخ ؛ ويكون قد حدد موقفه من « مجمل الأوضاع » التي يعيش فيها ، والواقع الحافل بالصراع ، والتناقضات ، والألم . ولعل تكرار تلك الجزئيات والاحتفال بضرورة سيطرتها على بدايات القصص ؛ نتيجة لحرص الكاتب على أن « تمثل » وجهة نظره كاملة . « وفي هذه الحدود يمكن القول بأن قصصى كلها كانت مشروعاً واحداً » المرجع السابق - نفس الصفحة .

التغيير الوحيد الذى قام به الكاتب فى قصصه القصيرة التى كتبها مؤخراً وضمنها مجموعته ( يوسف والرداء ) الصادر عن « مختارات فصول » ١٩٨٧ ؛ هو أنه فتت البداية ، وقطعها إلى حركات متتابعة ، أو إلى أفعال وردود أفعال توحى بتطور الموقف ، أو بمزيد من التعرف إلى الشخصية المحورية ، وهى شخصية الراوى - البطل ، دائماً . وأنه اعتمد على الجملة الواحدة ، ومنحها رقماً . ثم تحيى الجملة الثانية فينفجها رقماً تابعاً تالياً . وعند اكتمال « الصورة » أو « الحدود المكانيّة » يشعر القارئ - وحده - وكأن الفقرة الأولى ؛ فقرة البداية ، قد استوفت دورها فى التهيئة المرجوة . وهو يفصل بين الجملة والأخرى بهذا الرقم . لكن تبقى المفردات التى شغل بها قصصه كما هى . نجد مثلاً لهذا فى قصة « الفرق » :

- ١ - أثناء النهار ، نزلت الدرج الحجرى ، فى طريقى إلى العوامة .
- ٢ - كنا فى الصيف ، وقرص الشمس يضوى فى قلب السماء . عندما جلست على المقعد الخشبي فى مقدمة الشرفة المسقوفة ، قريباً من الماء .
- ٣ - هنا ، كان المدخل ورائى ، والمشى الممتد فوق سطح الماء ، وعريشة العنب التى احترقت أوراقها ، وفراش الغريب : الوسادة ، والمعطف المطوى ، وأوانى الشاي ، والحبال المبتلة المجدولة ( ص ٥٩ - ٦٠ .

عندئذ يدرك القارئ أن فقرة البداية قد انتهت . مع ضرورة الإشارة إلى أنه كتب الجملة الواحدة فى أكثر من سطرين . وأن السطر الواحد قد كتبت فيه كلمة أو اثنتان أو

ثلاث ؛ تشبهاً بما يكتبه الشعراء المحدثون ؛ والكاتب هنا يجرب هذه الطريقة في النثر القصصى . لكنه لا يستمر في الأخذ بهذا الشكل مع الحفاظ على التقطيع ، والترقيم . في قصته « يوسف والرداء » :

١ - كنت أقف في الساحة الصغيرة المتربة ، بين دائرة من البيوت القديمة العالية . كنت وحدى . وكان الليل في أوله .

٢ - كنت أشعر أنها لم تكن المرة الأولى ، وأن المكان ليس غريباً ، إلا أنني لم أكن واثقاً . لم أكن أعرف إن كان صديقى ( ع . ح ) قد سبقنى إلى أعلى ، أم تركنى كعادته لكى أجيء وحدى . كنت أفكر ، بينى وبين نفسى ، أن الأمر لن يكلفنى كثيراً . على أن أعود قليلاً إلى الورا ، حتى يرونى ، ويحكوا لى ، أو يرسلوا معى البنت الصغيرة لكى ترشدنى . نعم . كنت أفكر .

٣ - عندما انتهيت من المنحدر ، أعطيته ظهرى ، ووقفت على حافة الطريق الذى يقسم المدينة إلى قسمين . كان ظلاماً حالكاً . وأمامى ، كان الضوء البرتقالى الخافت يملأ المكان الصغير الذى انتزعت أبوابه ( ص ٤١ - ٤٢ ) .

تشابه بدايات قصص عبدالحكيم قاسم ، مع تلك التى وقفنا إزاءها عند محمد البساطى . من حيث التقاط مفردات بعينها ، والجو المهيمن ، وهو غالباً مناخ القرية المصرية ، بكل مايدل عليه . لدرجة أنه يقدم مجموعته ( الأشواق والأسى ) ١٩٨٤ وقد اختار قصة له بعنوان « قريتي » لتكون أول قصص المجموعة . وبعد أن يعبر عن أنها كل متاعه حينها بدأ يعرف السفر إلى المدينة ؛ ترك لعم الشيخ بكر مؤذن المسجد الجامع مهمة تفسير اسم قريته « البندرة » مركز السنطة غربية . تبييناً لمكانتها وتاريخها ، وتعريفاً بأهميتها . ( بندرة . يعنى بندر . بلدنا زمان كانت بندر كبير ! ) ص ٣ .

ثم يأخذ فى وصف القرية وصفاً تفصيلياً منذ الصباح الباكر ، وفى الظهيرة ، وعند الغروب ، وفى ليلة الخميس ، ويوم الجمعة . النساء ، الرجال ، الحقول ، الدواب ، الصلاة ، الطبايع . لوحة فنية لقرية صامتة . يتحمل الكاتب - وحده - عبء القص ومسئوليته . فى لغة هادئة . ويتوقف عند هذه الحدود ؛ دون أن يكون ثمة فكر أو معنى . ولا تخرج بداية قصة « ليلة شتوية » عن هذا الإطار العام . إذ إنها لقطات من ليل القرية فى فصل الشتاء . ولا شئ أكثر من ذلك . طفل قابع إلى جوار الجدة تحكى له حكاية صديقة قاتلة أبى جبة ، والرياح تعوى فى الخارج ، والمطر ، ونعجة تشغو ، وعززة تنألم إذ جاءها المخاض .

( شجرة السط العجوز العارية أنت بمذلة وهى تميل من الريح . ليس فى السماء نجم

واحد يرسل عليها شعاعاً من ضوء حتى تعرف نفسها وسط أكداس الظلام . الشبايك الهزيلة أغلقت على الدفء والضوء الشاحب . لكن صفير الريح ينفذ من الشقوق ومن خلال الجدران . الخوف ينفذ في القلوب كالخيط في حبات العقد . على ظهور الأفراد - في الغرف الثقيلة الهواء ، لفت العجائز بالطرح السوداء وجوههن الزيبية وحكين حكاية عويل الريح للأطفال ) ص ٢٥ .

لا تفتح بدايات القصص ، ولا القصص ذاتها ، قضايا الريف : من حيث علاقة المالك بالأجراء ، وبغير المالكين . والصراع حول المياه ونوبة الري . أو التعرض لتلك المشكلات المألوفة المتعلقة بالفقر والجهل والمرض ، وماينجم عنها . والتركيز على التناقضات الاقتصادية والاجتماعية . والعلاقة بين القرية والمدينة ، أو بينها وبين العالم الخارجى . مع أنه كتب في مناخ كان معبأً بمثل هذه الموضوعات . وكان الكتاب الواقعيون الاشتراكيون يصولون في هذا المجال . لقد احتفل بالتصوير ، والظلال ، والألوان ، والأضواء ، والتشبيهات المستمدة من واقع حياة الناس في القرية . وانتقى شخصيات عادية ، بسيطة ؛ ورسماها من خلال ما تركته - هي والبيئة - في نفسه من انطباعات ومشاعر وأحاسيس . ولم يجعل من أى منها أبواقاً لفكر وآراء أراد أن يثبها أو يصرح بها أو يدسها دساً . إن هدفه تصوير مايراه ؛ مضيئاً إليه مصفاة ذاته وما يحس به .

انطلاقاً من هذا كله يمكن لنا تحليل معظم فقر بدايات قصصه ؛ بل معظم قصصه . تأتي كلمات البداية في قصة « الخوف القديم » على هذه الشاكلة : ( فرش له الحصر الأبيض على المصطبة أمام باب الدار . أراح الشيخ جسده ممدداً ساقه مغلخاً عصاه مركونة إلى جواره . راح ذلك الزمان أيام كان خفيفاً متوثباً كأنه الفرحة الجارفة ، أو الغضب العارم . جسده الآن مثقل بالسنين كزكية مليئة بالرمل . لاحول ولا قوة إلا بالله . تحدر سيل القهوة السوداء شفيفاً رائقاً ليعلاً الفتنجان . أرهف أذنيه لسمع كركرة السائل . ثم مد يده ليتناول قهوة العصر ) ص ٤٩ .

وتصور فقرة البداية لقصة « انتصار » - مجموعة ( ديوان الملحقات ) ١٩٩٠ أرض الحقل بعد أن رويت بالماء مباشرة ، الشقوق ، وأسراب الفئران ، والجراد ، والفراشات ، والعناكب ، والعيال الحفاة ، ذوو الجلايب على العرى ، والسيقان الرفيعة الملتوية ، والشعر الأشعث . ولا تظفر بغير ذلك . حيث لا قضية ، ولا موضوع ، ولا فكرة ، ولا رأى ، ولا موقف . وفي « الذبح .. والذبح أيضا » يستخدم الكاتب مايدل

على أن « الصورة » كانت في الماضي ، أو أن « الحدث » لم يكن إلا في الأمس البعيد ، والبعيد جدًا .

وعندما يفكر الكاتب في إضافة قصة أو قصتين إلى مجموعة قصصية جديدة يصدرها لأول مرة ؛ فإننا نجده يلجأ إلى الاختيار من مجموعات سابقة منشورة . قد لا يكون الفارق الزمني بينها كبيراً . ولعله يريد أن يؤكد لقارئه اعتزازه بهذه القصة ، وتفضيله إياها منهجاً وأسلوباً ولغة وصورة . لكنه لا يشير إلى أى شيء مما يعرف القارئ بأنها نشرت قبلاً . فالقصة المعنونة « الخوف » المنشورة ضمن مجموعة ( ديوان الملحقات ) ١٩٩٠ ص ١٧ : هي بعينها القصة المنشورة من قبل ضمن مجموعة ( الأشواق والأسى ) ١٩٨٤ . ص ٧٣ . هناك تغيير بسيط جداً في نهاية القصة الموجودة بالمجموعة المتأخرة . فقد ذكر أن الباقي هو ثلاثة جنيهاً . في حين كان في القصة المنشورة ١٩٨٤ ثلاثة قروش !!! ويبلغ حبه لقريته حدًا جعله ينسبها لنفسه وحده . وكأنها شيء واحد . ذاب فيها وذابت فيه . لا انفصال بينها . يصل إلينا هذا الانطباع منذ أول كلمة في قصة « السرى بالليل » ؛ على نحو أكثر شاعرية مما وجدناه في قصته « قريتي » . يقول : ( خرجت من قريتي إلى شسوع الزمام ، وأخى معي ، أمامي لمعة القمر ، يبين بهاؤها على قمم الأشجار ، وعلى الورق في زمام الزرع . ومن وراء كتلة العمار ، رمادية ، وفي ظهري دفؤها وفي أنفي بقايا من زخمها ، أمشي فيها وفي قلبي ثقلها ، يتمدد حتى يأتي على الفراغ ، على المعاني التي أمتعتني زماناً ، تبت فيها . أتأمل فيافيها دون تأويل ) ص ٦٥ . هذا الوله وذلك العشق هما اللذان يجعلان لتصويره القرية مذاقاً خاصاً ونكهة متميزة ، تصل بلفته وأسلوبه إلى عالم الشعر الجميل .

ولما كانت قريته ، وقرية محمد البساطي ، وآلاف أخرى من القرى المصرية ، لم تعرف الكهرباء إلا قريباً جداً ، فإننا نجد أنه يكثر من استخدام كلمة « العتمة » . وقد أشرنا إلى ذلك عند حديثنا عن محمد البساطي . بالإضافة إلى ما قد تدل عليه الكلمة من رموز ومعان . وعبد الحكيم قاسم لا يقل استخدامه لها عن محمد البساطي . « عتامة جوف الزريبة » . « أقبلت العتمة من الأركان لتخفق النور » . « ازداد الجو ثقلاً وعتمة » . وإذا كنا قد وجدنا عند محمد البساطي قصصاً تسربت إلى بنائها جوانب ضعف كثيرة ؛ بسبب إخفاقه في هندسة وصياغة وبناء فقرة البداية ؛ فإننا نلاحظ ذلك أيضاً عند عبد الحكيم قاسم . وإن كانت النسبة قليلة جداً . وربما يكون سبب ذلك أنه رحل فيها بعيداً عن عالم القرية المحدود المحبوك . نضرب لذلك مثلاً بقصته « في ذلك اليوم » - مجموعة ( الأشواق والأسى ) - وهي تقع في أربع وعشرين صفحة . ملأها

بالشخصيات والمشاهد : الشرائى وزوجته نرجس . الحاج درويش صاحب محل الفراشة . عم تادرس . عامل التليفون . شوكت أفندى مهندس التنظيم . عم ابراهيم السائق . زوجة شوكت أفندى . الدراويش والشيخ . البغلة التى تقود الدوكار .

والقصة تمهد للاحتفال بمرور أسبوع على ميلاد ابنة شوكت أفندى ؛ لكنه مع بداية صفحة ١٠٣ يبدأ فى الكشف عن خيانة أخته مع شيخ الدراويش . وكأن هذا الحدث قد أصبح هو الموقف الأساسى فى القصة القصيرة فينشغل به الكاتب حتى النهاية . وهنا كذلك لا نظفر بفكر أو برؤية أو بموقف أو بمعنى . حتى البناء الفنى انتهى إلى الانهيار . وثمة بدايات أخرى قادت إلى أن تدور القصة القصيرة حول « تجارب » شخصية للكاتب . جعلها هدفاً ومحوراً ، سعى إلى أن يشرك القارئ معه فيها . وقد انتظمت المشاهد والصور فيها وحدة أو دائرة مركزها « الذات » الخاصة بالكاتب ، وبخاصة أثناء سجنه فى سجن أسبوط . واختار لكل منها عنواناً بدءاً من صفحة ٣٥ وانتهاء بصفحة ٦٤ : مطر - الجراحة - إلى سجن أسبوط - طبيب السجن - فى مستشفى السجن - فى مستشفى أسبوط الأميرى - الرجوع إلى السجن .

تغلب البدايات الدرامية على قصص مجيد طوبيا . أى أن الدراما بمختلف عناصرها الفنية تحتل مساحة أكبر فى بدايات القصص . ثم تأتى بعدها الانطباعات الذاتية ، وجعل « الأنا » محوراً ؛ وسرعان ما تذوب « الأنا » داخل العناصر المجسدة لمفردات الواقع الخارجى الموضوعى . إن فقر البداية اللافتة والتى تشكل ظاهرة وملمحا بارزا ، هى تلك التى تباعد عن « الصورة » الثابتة ؛ وإنما تهتم بالحركة المتطورة ، وتتابعها بدقة ؛ ليس فقط فى كلمات البداية ؛ ولكن - أيضا - فى عناصر العمل الفنى الأخرى . والأمثلة على ذلك كثيرة . تفوق ما وجدناه عند بهاء طاهر . نظراً لأنه كتب عدداً من القصص أكبر من بهاء طاهر ، وعدداً أكثر من المجموعات القصصية . بالإضافة إلى أنه توسل بالدراما عن قناعة وثقافة وخبرة ، من خلال ممارسة كتابة السيناريو ؛ ودراسته له . يقدم لنا قصة « بلا محاكمة » - مجموعة ( فوستوك يصل إلى القمر ) . ( عرف الجميع تفاصيل الحادث .. ومع ذلك لم ينصرفوا . ظلوا وقواً حول الجثة .. ينظرون إليها .. رغم الدماء المحيطة بها .. رغم التشويه الذى حدث بالجمجمة . رشم محاولة رجال الشرطة لإبعادهم .. وإن انصرف أحدهم وقف مكانه عشرة .. فى ميدان العتبة وقع الحادث .. فتجمع حوله هذا الجمع الكبير من الناس .. رجال كبار وشباب .. وأولاد صغار ونساء .. من الصعيد أو من الدلتا أو من القاهرة .. بل وحتى بعض السائحين .. والجميع عرفوا التفاصيل كلها .. رجل مات بطريقة ما .. وبكيفية غير مقصودة . وفى



حادث لم يدبره إنسان .. وتحت تأثير ظروف لا دخل لبني آدم فيها .. والجمع يجذب المارة .. فيدفعهم الفضول إلى معرفة ما الخبر ؟ ما سر الزحام ؟ ( ص ٣٨ .

لحظة درامية أخرى تستغرق بداية قصة « شكاوى ملاك الموت الفصيح » - مجموعة ( الوليف ) - ( الظلام يحيطه من كل صوب ، الصدر يلهث ، وصوت المطر ينهمر في الخارج .. قال في بسمة تودد : أتعرفني ؟ قربت الشمعة منه : الملبس أنيق ، الملمح وسيم ! وانحناء مهذبة كشفت عن سترة بللها المطر .. قال في توجس : أتحافني ؟! اطرقت صامتاً مدارياً هب الشمعة يكفى عن الهواء الساقط .. فهمس في أسي : تخشاني إذن ؟! شكله ليس كما في الرسوم ، ومازال يلهث - العجيب أنه يلهث - قلت : الطابق مرتفع ، لماذا لم تستعمل الأسانسير ؟! نظرة رصينة منه إلى الشمعة ذكرتني بانقطاع التيار الكهربائي . برقت عيناه : لعلك كنت تترقبني ؟! تضاعف صوت القطرات الثقيلة ، هزرت رأسي منكراً قال : لا تفزع إنها زيارة ودية لا أكثر . تراجعت على مضض مفسحاً له الباب ( ص ٨٥ - ٨٦ .

وتتناغم فقرة البداية ، مع العنوان الداخلي الأول ، مع العنوان الرئيسي لقصة « إغماض العين » ، مع فقرة النهاية ؛ بما يدخل في النسيج الكلي ، ويتضافر منسجماً ومتوافقاً ، لتحقيق وحدة « الانطباع » التي يسعى كتاب هذا التيار لتحقيقها ، وتوصيلها إلى القارئ ، بعد تصفيتهما وتنقيتهما في مصفاة الذات . العنوان الداخلي الجانبي هو « الغريبال » . أما الفقرة الأولى فإنها ترد هكذا : ( ولما كان اليوم السابع ، وفيه تناثرت بللورات الملح في الهواء ، تحرق عين الحسود ، جاءوا بالغريبال فوق الأرض .. وفوق الغريبال فرشوا حبات الفول لتسد الثقوب بين الأوتار .. ومن فوق الفول نثروا حبات الأذرة الصفراء .. ومن فوقها القمح والأرز والشعير ، وقرب الحافة الدائرية بعض الحلوى في أغلفة براققة من لون الذهب ولون الفضة .. خرجت أسمى من غرفتها بالوليد في حضنها ، حافية القدمين ، ناعمة الخطوة ، في رائحة عطرية وثوب جميل .. ينساب شعرها في خصلات سوداء تاهت فيها الشعرات البيض القليلة .. اهتزت كل الألسنة في الأفواه ، بالدعاء ، بالزغاريد .. نساء وبنات وبعض الرجال ) ص ١٩ .

وتحل الحركة محل السرد ، ويقوم « الفعل » بما لم تؤده الصورة ، وتخفى تفاصيل كثيرة ؛ في بداية قصة « لا يذكر البداية » - مجموعة ( الأيام التالية ) - حيث يكون الفعل المضارع هو الوجه للحركة الآتية ، والمتابع لتطور الموقف : ( يلوم نفسه لأنه لم يحدد مواعده في وقت مبكر ، لماذا بعد الظهر واليوم عطلة ؟ . يعود إلى جريدة الصباح

محاولاً القراءة لكنه لا يقدر على التركيز ، يقرأ طالعه اليوم ويبتسم ، ويركن الجريدة ليتابع خطوات زوجته المشغلة في شئون البيت ، لا تعلق بقدميها كثيراً عند السير ، وانبعاجات عديدة أثقلت جسدها ترهلاً .. يسمع صوت « السيفون » ، ثم يرى ابنه الكبير يخرج من دورة المياه وفي يده إحدى الروايات ، يتأمل نحافته وبيضاض وجهه ويتعجب . تأتي ابنته الصغيرة لتجلس لصقا به ، تعبت بالجريدة بعض الوقت ثم تترك لحياها العنان منطلقة في أسئلتها المحلقة المربكة .. على عكس المرات السابقة لا يستجيب لها ، يضيق بثرثراتها ويحلولها الغريبة التي تقترحها لأعسر المشاكل العالمية والكونية . يدخل الحمام ليحلق ذقنه . على غير عادته ينظر طويلاً إلى المرأة . يطالعه وجه شاحب اللون وأنف مستطيل ، ويكتشف تجاعيد خفيفة صغيرة تحصر بينها فماً لا يعلوه شارب ، وبقعتين سوداوين فوق كل منها عين جاحظة تحملقان نحوه ! يخرج إلى الطريق . حتى اللسان رأى به بعض التشققات المصفرة !! أصبحت مفاصل الساق اليسرى تؤلمه - يجدد على المقهى شلة العجائز المبكرين فينظر إلى ساعته ، ويفكر إن كان يجلس قريبهم أم يسرع إلى حفلة الصباح للفيلم الهندي ( ص ٧ - ٨ .

وتتمثل البداية الذاتية الانطباعية في قصص ، « الرصيد » و « فاتح الكوبرى » - مجموعة ( فوستوك يصل إلى القمر ) . وقصة « الوباء الرمدي » - مجموعة ( الأيام التالية ) و « المناخ » و « نبض الجناح » . بينما تنصهر الذات في الموضوع في بدايات قصص : « خمس جرائد لم تقرأ » و « أزمة » و « الملاحظون » - مجموعة ( خمس جرائد لم تقرأ ) . وغيرها مما تنعكس في تشكيلها ثقافته المسرحية ، ودراساته لأكاديمية عن فن السينما ، والموسيقى التي أكسبته قدرة على ضبط الإيقاع الداخلي للقصة ، بما يشبه السوناتا . ويلعب الوجدان دوراً مهماً في مثل هذه القصص . بل إنه - عند مجيد طوبيا وفقاً لما أدلى به لمجلة فصول م' - ع' - ١٩٨٢ - يؤثر عند اختيار « الشكل » وتكوين الفكرة ، التي تتطور داخل الوجدان ، وتتأثر به ( وهذا معناه أن الفكرة والوجدان - أو طبيعة الموضوع والحالة النفسية - يشتركان معاً في تحديد الإطار - أي من الموضوع والذات وتفاعلهما معاً ) . ومدخله إلى القصة كما يقول ( شحنة وجدانية تصرخ بداخلي طالبة الوصول إلى القارئ . وهذه الشحنة أو الفكرة تبدأ مبهمه بداخلي ولكنها سرعان ما تتجلى وتصل إلى القارئ واضحة محسوسة ) ص ٢٢٩ - ٣٠٠ .

وقد لاحظنا في بداياته الدرامية أن الشخصية تعيش الآن - الحاضر ، ولا يعود بها إلى الماضي ؛ لأنه يريد لها أن تكون ماثلة أمام عيني القارئ ، تتحرك وتنفعل وتنفل

أمامه ، حتى تتحقق تعبيرية الحدث . ولا يتأتى ذلك إلا بترابط الشخصية ، مع المكان ، والزمان ، على أن يكون « الوجدان » هو القاسم المشترك الأعظم لكل تلك العناصر . فالزمان زمان نفسى . و « الحدث » يرد على ذاكرة الشخصية طبقاً لحالتها النفسية ، وملائماً لتوترها الوجدانى . وللمكان كذلك صفة نفسية . وهو لا يقدم بشكل تسجيلى تابعى أصم . حتى لا تسيطر العناصر المادية ؛ فيغيب الشعور والانفعال والعوامل النفسية . بل يتكون وتتشكل مفرداته بعد مرورها بقناة « الذات » و « الوجدان » . وهما وسيلتان أساسيتان من وسائل إضفاء صفة الانطباعية .

تطورت فقرة البداية - فنياً ولغوياً - عند يحيى الطاهر عبد الله ، حتى وصلت في مجموعته ( حكايات للأمير ) إلى مدى استقر عليه ، وأصبح معروفاً به . بدأ بالاحتفال الشديد بعنصر المكان ، والإشارة إلى شخصيات بعينها ، دون الدخول إلى عالمها النفسى ؛ وأحياناً يكتفى بذكر الأسماء وكأنها شخصيات تاريخية معروفة منذ زمن لدى القارئ . بل إننا نجد معالم أساسية في بدايات القصص ، وفي عمودها الفقرى . مثل الجد حسن ، والشيخ موسى ، ومريم ، وحزنية ، وجامع عبد الله ، والمعبد الأثرى ، وجبانة النصارى ، وقبل هذا وذلك الكرنك القديم . والزمن الماضى هو المائل في ذهن الكاتب ؛ يستحضره في اللحظة التى يحكى فيها القصة . وهو عامل مساعد على الحكى والقص ، لأن الكاتب يقوم بدور القاص أو الراوى ، الحكاء . لذا خلت فقر البداية الفنية عنده من البدايات الدرامية . وقد تسلسل هذا إلى بناء الحدث . فهو لا يستند إلى صراع ولا إلى احتدام . وأحياناً ما يلجأ الكاتب إلى استخدام بعض الجمل الاعتراضية ؛ التى تؤكد معلومة ، أو تضيف زاوية ، أو تذكر بشخصية .

قصته « جبل الشاى الأخضر » - مجموعة ( ثلاث شجرات كبيرة تثمر يرتقلاً ) تشير إلى شىء مما نقوله : ( كان جدى يصب الشاى فى الأكواب من ثلاثة أباريق صغيرة وقد فرغ : تناول أبريقاً كبيراً مملوئاً بالماء الساخن وملأ الأباريق الثلاثة من جديد وأعادها إلى المجرمة ، من جواره أمسك بالإبريق الأكبر من كل الأباريق - والمسمى بالإوزة لطول عنقه - وصب منه الماء البارد فى الإبريق الكبير حتى الحافة وأعادها أيضاً إلى المجرمة . كنا صامتين فجدى لم يكن قد تكلم بعد . كنت أرقب المجرمة : الأباريق الصغيرة الثلاثة كانت ترقد فى الرماد الناعم . والماء كان يتقلب داخلها تحت قسوة الوهج ويقلقل الغطاء الحارس . والماء المحترق كان يهرب من تجويف العنق ويصفر . وكانت أفواه الأباريق الثلاثة تبخر الدفء فى جو الغرفة الشتوى .

وكان الإبريق الكبير يصفر تصفيراً عالياً - فهو يرقد في قلب المجرمة تتحلقه عيون الجمر الملتهبة ( ص ٢١ .

كذلك تبدأ قصة « معطف من الجلد » . ( كان المطر ما زال يسقط . وكان أقل حدة مما كان ، وكان الجو ممتلئاً بالرطوبة تماماً . وكذلك كان باطن الأرض ، وكانت السحب الدكناء تعد بالمزيد ، كنت قد ابتسمت . فتسللت قطرات من الماء كانت على وجهي إلى شفتي : أحسست بجسمي كله « متشبهاً » بالرطوبة والملح ، كانت أضواء المدينة تبدو من بعيد - في الظلمة - كنجوم هاوية بين الأرض والسماء المنطبقتين كنت أضرب أسفلت الشارع المبتل بخطوات سريعة . وكنت أتابعها . وكانت تعود : بدقات المطر والماء الهارب إلى البالوعات ؛ كان الشارع خالياً .. فالمطر لم ينقطع منذ الصباح . كنت قد بلغت سدة الشارع : كان هناك - أمام البوابة المغلقة - ثلاثة أشخاص ) . ص ٤٣ .

هذه القصة المنشورة في مجموعته الأولى ١٩٧٠ ، نشرها بنصها دون تغيير يذكر ضمن مجموعته الثانية ( أنا وهي وزهور البعالم ) ١٩٧٧ بعنوان « أنشودة الطراد والمطر » ص ١٨ . ونلاحظ أن عنوان قصته « ٣٥ البلتاجي . ٥٢ عبد الخالق ثروت » متناسق مع النهاية ، وله دور في كلمات البداية : ( من سبع سنوات بالتحديد ، جاء عباس دندراوى ليأخذ مكانه كموظف بالثامنة الكتابية بوزارة الإسكان والمرافق بالدور الرابع من المبنى ٥٢ شارع عبد الخالق ثروت ، في بداية الشهر الأول لم يعرف له رأس من قدم : كان يجري مع حاجة العمل « سهلياً » لا ضابط له ولا رابط . يوما في المستخدمين . وأسبوعاً في الأرشيف . وآخر في الاستعلامات . وما إن بلغ عم زيد صراف الخزينة سن المعاش حتى سلموه الخزينة ، وقد يكون لكلام السيد مبارك والسيد سعد مراد دخل . ودخل كبير في إعفائه من الخزنة ومسئولية الخزنة فيها بعد وقيامه بعمله الحالي كميقاتي لحضور الموظفين وانصرافهم ومدون لخطابات الصادر والوارد ) ص ٣٣ .

ولما كانت البداية تُسلم إلى النهاية تحقيقاً للوحدة الفنية والموضوعية ، ووحدة الانطباع ؛ فإن النهاية في بعض قصص يحيى الطاهر عبد الله ؛ أحياناً ما تكون بداية للقصة التالية ؛ وهذا يؤكد لونا من ألوان وحدة النسق بين القصص ، يشكل عالماً متميزاً فريداً . وقد رأينا أن « الطوق والاسورة » تضم قصتين قصيرتين سبق للكاتب أن نشرهما ، « الشهر السادس من العالم الثالث » و« الموت في ثلاث لوحات » ، ويتمثل ذلك أيضاً في قصتي « الدف والصندوق » و« المهر » ، و« الجدد حسن » و« العالية » .

وتتقدم فقرة البداية في قصة « اليوم الأحد » - مجموعة ( أنا وهى وزهور العالم ) خطوة نحو تقديم حركات متتابعة لمواقف خاصة بعدد من الشخصيات ، تشترك في تواجدها في مكان واحد ، إزاء حدث واحد . حيث يتوفر عدد من الشخصيات لا يستشعر القارئ ثقلهم ولا كثرتهم ؛ لأن الكاتب حريص على التكتيف ، والتركيز فيما يتصل بالشعور والتأثير الانفعالي . ( كان يعبر الطريق مسرعاً ، وكانت العربية أيضاً تقطع الطريق مسرعة . خلق كثير صنعوا حلقة حول الجثة والعربة « الفيات السوداء » . صاحب العربية السوداء الذى هبط كان قصيراً بيطن لا يكف عن مسح جبهته وعنقه بمنديل أبيض كوره في فمه . نادى رجل مسنٍ يحمل بيده منشأة - الجميع يستر عورة الميت . بائع صحف طويل ضامر يلبس جاكته قديمة قدزة طويلة الأكمام - انحنى وفرش كمية من ورق الصحف فوق الميت ، وعاونوه في هذا شاب له شعر غطى عنقه وكنتفيه ، بينما رفيقة الشاب الشابة أدارت ظهرها كى لا ترى ) ص ١٥ .

ويسيطر جو الأقصر ، والكرنك القديم ، على بدايات قصص « الدف والصندوق » و« المهر » و« حج مبرور وذنوب مغفور » و« الجد حسن » حيث المصطبة المشيدة من الاحجار الأثرية ، و« العالية » ، و« الوشم » حيث تلال الغرب والأفق الغربى . إنه يقدم عالمه بأسلوب حاد أحياناً ، مباشر أحياناً أخرى ، دون تدخل منه ، وبلا شروح تفصيلية تفسد البناء . ولأسلوبه إيقاعه الشعرى الذى يتردد في الصور ، والكلمات ، والتكرار ، والتطعيم بالعامية ، وتقطيع الجمل . مما يوحى بوحدة خفية تمنح القوة والسطوع لنسيج التجربة الفنية ، وتمهد للكشف الختامي الهامس .

لكن التطور الملحوظ في إحكام البداية ، توفر في ( حكايات للأمير ) التى ربطها يحيى الطاهر عبد الله بعالم حكايات « ألف ليلة وليلة » ، التى يحكيها « الراوى » للأمير ؛ كى يساعده في الوصول إلى لحظة الراحة ، لحظة « النوم حتى يتخلص من التوتر والاضطراب والقلق . وقد يبدو الأمر مختلفاً - هنا - عن الهدف من رواية حكايات « ألف ليلة وليلة » التى تفتنت فيها شهر زاد ، حتى يظل الملك « شهريار » مجذوباً ومشدوداً إليها إلى آخر الليل ، عندما يدركه الصباح . وكانت تستهدف من وراء ذلك الخلاص من الموت الذى ينتظرها ؛ في حين تنغيا حكايات يحيى الطاهر عبد الله هروباً من الحياة . وهنا تلعب الحكاية - الحدوتة ، التى يحكيها الراوى الفنان دور المخلص من القلق والباحث إلى الراحة النفسية وهدوء البال .

ولأنها حكايات أو حواديت ؛ فإنها اعتمدت على عنصر « الحكى » أساساً . ولأنها تقدم « للأمير » فإنه استعار لها أسلوب الحكى والقص الذى قدم لشهريار الملك في

« ألف ليلة وليلة » . لأنها للتسلية ولدفع الأمير بعيدا عن الهموم والتفكير الممض ؛ فإنها جاءت تحاكي الناس العاديين . وكثر فيها استخدام الصياغات الشعبية للحكمة . وإحالات كثيرة توظف في المتلقى عالم « ألف ليلة وليلة » ، والاصطلاحات الشعبية التي تسلت إلى النص . والأغنيات الشعبية التي وظفت توظيفا سائر بناء القصة - الحكاية . ولأن الكاتب أراد إلقاء الحكاية في جلسة واحدة ؛ فإنه اجتهد في أن تكون قصيرة جدا ، متماسكة ، لا يصاب السامع بملل وهو يستمع إليها أو وهو يقرأها . ومعروف أن يخشى الطاهر عبد الله كان الكاتب الوحيد الذي يسعى أولا لحفظ قصصه عن ظهر قلب . ثم لإلقائها على جماعة . وهذا هو الدافع الكامن وراء إضفاء الشاعرية على الجو العام ، والموسيقى الداخلية التي تنساب من بين الألفاظ والكلمات والجمل .

تأتي فقرة البداية لحكاية « حكاية للأمير عنوانها من يعلق الجرس » : ( هذا نور مأتى يا أميرى ، لقد مات الرجل الغنى اليوم واللييلة سأقطف لك من حياته الثمرة المرة والثمرة الحلوة فقد تنام . يوم حفظ كتاب الله : علقته أمه في أذنه المخرومة خزيمة زرقاء ، وقالت : « من شر عين الحاسدة والحاسد » ورشت أرض البيت بالملح . ولما جاء الرجال بالصره فكته أمه الصرة وقالت « من مال المسلمين » ونثرت ما فيها أمام عيون النسوة : الحبة الحمراء مطرزة بالقصب ، والطربوش مغربي أحمر والمداس أصفر من جلد الجمل ، والحزام أخضر والقفطان الأبيض بخطوط سوداء . ولما لبس صابر - وهذا اسمه - ملابس الشيخ وهم بالخروج مع الرجال قبلت أمه يده وقالت : « يامولانا » ومسحت دموع الفرحة بطرحتها السوداء ) ص ٨٧ .

ونهاية الحكاية تقدم حديثه مع الزمان ؛ فنفاجا بصابر آخر مختلف تماما . وتقدم الحكايات « صفية » في « حكاية الريفية » بأنها ( العذراء يتيمة الأبوين تباع السلة التي تصنعها أم الأم من خوص النخيل ، لتأكل من كد يدها وعرق جبينها ، وتحيا ككل بنات الفقراء في قفص ، بانتظار زوج فقير يمسك بيدها ويقودها للعيش معه في قفص ، وتمر الأيام وتفقد الحلوة ابتسامة الفم وعافية البدن ويبقى الأبناء والزوج المكدود والصيف والبرد والحشرة الضارة وتراب الأرض وعفونة المش ورغيف الشعير باليد ، ولا فكاك لبنات الفقراء من مظلمة المصير المحتوم المسطور في لوح الغيب إلا بالفعل الزاعق .. ثم يأتي النور ويحكون عنها في الحكايات : « ولما كثر الكلام وشاع عن جمال الفقيرة وبلغ مسامع الغنى في قصره ، تعلق بها قلبه قبل أن يراها ، وقال لرسله هاتوها . فلما احضروها ورأى الغنى شعر الخيل على رقبة الطير والوردة الحمراء بعين بقرة متوحشة ، قال : سبحانك ربى ، كأنها الطيعة أم الكائنات ، وأرسل في طلب القاضي ،



فجاء القاضى فى الحال وكتب فى كتابه : على شريعة الله وعلى سنة خير الأنام تزوج صاحب القصر وخزانة المال من ذات الضفيرتين أخت الشمس والقمر ( ص ٢١ - ص ٢٢).

فى هذا الاتجاه اللافت كانت بداية « حكاية بزخارف » : ( كان أبوه يملح اللفت ويلونه بزهر العصفور ويبيعه - تلك أميرى أول ضربة على قفا عباس من دنيا ظالمة بنت كلب والت الضرب بغير رحمة : طلق أبوه أمه كان اسمها أسماء بعد أن أنجب منها سبعة ماتوا الواحد بعد الواحد - وبقي عباس ليرى أمه العجوز ممزقة الثوب حافية تجمع وسخ البهائم وتبيع للكل وقود الأفران حتى للكاره مادامت تبيع ومادام يدفع . وتزوج أبوه من بنت بائعة كرشة اسمها صالحة فكانت شديدة القسوة عليه لأنه مولع بالحرب وفرقة البمب - بينها البيت حجرة ضيقة وصالة ضيقة . ومن بائعة الكرشة - التى اسمها صالحة - أنجب أبوه البنت وسماها غالية ، وكانت كأمنها مليحة الوجه مدورة البدن حلوة لسان ، كلامها أثواب من حرير هفهاف مطرز بالترتر الغماز ناعم نعمة بطن حية خداعة تلدغ : لقد رضعت غالباً من ثدى أمها اللين الأسود ، أما عباس يا أميرى فكان عليه أن يناديها يا أختى وأن ينادى أمها يا أمى ) ص ٤٥ - ٤٦ .

إنه فى كلمات محددة ، وفى جمل قصيرة ، وفى أسلوب يربطها ربطاً مباشراً بالواقع المعاش الملىء بصور القهر ، والظلم الاجتماعى ، والاستغلال الذى تمارسه القوة المالكة ، ضد القوى المقهورة غير المالكة . وهو عالم احتفلت به حكايات « ألف ليلة وليلة » . وهكذا استطاع الكاتب فى بداياته ؛ وربما فى ثنايا كل الحكايات التى حكاها الراوى الفنان للأمير ، جمع بين عناصر الواقع الاجتماعى والإنسانى الذى يعيشه الإنسان المصرى المعاصر لكتابة الحكايات ، وبين مفردات ولغة وصور الحكاية الشعبية بعامة ، وحكايات « ألف ليلة وليلة » بخاصة . وفى توسله إلى ذلك استعان بلغة تجاوز فيها القاموسية ، والنثر التقليدى ؛ والجُمود ، وشكل لغته الخاصة ( لغة السرد ، والوصف ، والحوار ) ، التى أسهمت فى بناء القصة القصيرة الفنية ، وكانت هى محورها ومركز الدائرة فيها .

● تقودنا هذه النقطة عند يحيى الطاهر عبد الله إلى متابعة عنصر شديد الأهمية فى بناء القصة القصيرة بعامة : ألا وهو الجانب اللغوى ، وما يستخدمه الكاتب فى السرد والوصف ، والحوار . فالتشكيل اللغوى مهمة من المهام الصعبة فى القصة القصيرة . نظراً لدقتها ، وكثافتها ، وتركيزها . إنها أداة قديمة ، تراثية ، مشتركة . يتوسل بها الشعراء ، وكتاب المسرح ، والرواية ، والنقد ، والمقال . فكيف يأتى التميز ، وحسن

التوجيه ، والإفادة ، في وقتٍ واحدٍ . كما أنها الأداة الوحيدة التي توصل بها كل كتاب القصة القصيرة في مصر ، منذ صالح حمدي حماد ومحمد تيمور وحسن محمود ومصطفى لطفى المنفلوطي ومحمود تيمور ومحمود البدوي ويحيى حقي ومحمود كامل المحامى ومحمد يسرى أحمد ويوسف إدريس وزكريا الحجاوى وسعد مكاوى ، حتى الجيل الذى نكتب عنه .

وطبعي أن يأتي الحديث عنها بعد الوقوف عند العنوان ، وفقرة البداية ؛ لأن لغة السرد والوصف تمتد وتتشابك وتصل حتى نهاية القصة القصيرة . ومحاولة التجديد في أى جانب لابد وأن تنعكس في الجوانب الأخرى المتصلة باللغة . كما أنه لا ينفصل عن الموضوع والشخصية وماشابه ذلك . ففي قصة « الملح الذى نزرعه » - مجموعة ( البحث عن المجهول ) - لمحفوظ عبد الرحمن ، نجده يعتمد على تعدد أصوات القصة والحكي .. الصوت الداخلى للبطل - نبيل - والصوت الخارجى للكاتب أو الراوى . ويحاول اقتحام الداخل . وأحياناً يعرضه في شكل المونولوج . بالإضافة إلى تحريك الشخصيات في مواقف درامية : ميرفت ، أنعام ، عواطف ، اسماعيل ، زكى . وكما تتداخل الاصوات فإن الأزمنة عنده تتداخل هي الأخرى .

ولما كان راعياً في تعرية الواقع العلمى في الجامعة . والواقع الاجتماعى الذى هو انعكاس لها خارج الجامعة . وتفسخ العلاقات الإنسانية . وقتل الرغبة في الوصول إلى شيء نافع ومثمر وحقيقى ؛ فإننا نراه يعدد من أصوات الرواة ، الذين ينظرون إلى شخص « هانيء » من وجهة نظر كل منها . ذلك أن « هانيء » هو الشخصية التي تتمحور حولها مجموعة من العلاقات السالبة والإيجابية . والتي تدور حولها شخصيات أخرى معاونة ومضينة ؛ لتكشف لنا موقف « هانيء » من القرية ، والمدينة ، والجامعة ، والطب ، والآداب ، والمرأة الخبيثة المجرية ، والفنائة البريئة الراجبة في تحقيق حلم الأمان والهدوء . كذلك الحال بالنسبة لقصة « الحافة » - مجموعة ( البحث عن المجهول ) ( وأربعة فصول شتاء ) حيث الحوار البسيط المركز الذى يكشف عن وعى درامى حاد ؛ بالأحداث والشخصيات ؛ والمواقف ، وحيث ينصهر الماضى في الحاضر وفي المستقبل ( أنظر صفحات ١٣١ ، ١٢٩ ، ١٢٨ ، ١٢٢ ، ١٤٢ ، ١٤٣ ) .

ويستعين الكاتب بالمونولوج الداخلى ؛ مع أصوات أخرى داخل البناء اللغوى ، في قصة « الملح الذى نزرعه » - مجموعة ( البحث عن المجهول ) ، ( وبحث لنفسه عن مكان بين الوجوه التي كان يعرف أكثرها ، واختار مكاناً بجوار « أنعام » ذات الثوب

الأزرق ، فصاحت فيه زميلة أخرى لها : - اجلس بجوارها .. أقسم أنني لن أتزوجك !.. وضحك .. وضحكوا كثيرا ، حتى بدا له أنهم خرجوا اليوم ليضحكوا فقط .. كانوا يخرجون في رحلات كثيرة ، وكانوا يلحون عليه أن يذهب معهم .. وكانت هذه أول مرة يستجيب فيها لدعواتهم .. « ممر ضيق أمر به .. روجي تنضغط بين جدراته القاسية .. كم أتمنى أن أدخلو إلى نفسى فى هذه الرحلة .. لو حرمونى ذلك فسأعود مرة أخرى وحدى .. لو استطعت أن أذهب إلى حافة الباخرة .. المياه البنية تمتد إلى الأرض السوداء .. لا شئ يجذب الاهتمام سوى السماء الزرقاء .. صافى لونها يهز قلبنى .. أتمنى كطفل أن أمد يدى ، وأعبث فى « رغاوى » لونها الأزرق .. قلبنى يتمزق بأصداغ أغنية فيروزية حزينة .. وأبكى وأنا استند إلى حافة السفينة الصلبة .. وربما لا أبكى .. فقط أريد أن أكون وحدى . ولكننى لا أستطيع .. إنهم ينظرون إلى .. نظراتهم تطالبني بأن أهتم بهم ، وأضحك فى وجوههم . ص ١٠٢ .

ورغم أن الكاتب ممن يجيدون كتابة الحوار الدرامى ، فإننا نلاحظ أنه يأتى متناثرا فى أغلب القصص ولا ينفرد بموقف خاص أو ديالوج كامل ؛ وإنما قد تأتى الجملة الحوارية - هكذا - من طرف واحد . اللهم إلا فى بعض المشاهد . ذلك أن صفحات ٥٣ ، ٥٤ ، ٥٥ ، ٥٦ ، ٥٧ ، من قصة « السور » يحتل الحوار أكبر مساحة فيها . كذلك الحال بالنسبة لصفحات ١٢٧ ، ١٢٨ ، ١٢٩ ، ١٣٠ ، ١٣١ ، ١٣٢ ، ١٣٤ ، ١٣٥ ، ١٣٦ ، ١٣٧ ، من مجموعة ( البحث عن المجهول ) .

وغالبا ما يكون السرد مبنيا على حكاية عن آخر ، أو يكون الوصف معتمدا على الرؤية المباشرة ( وكان ابراهيم يلح على عبده أن يجد له عملا فى المصنع الذى يعمل فيه ، أو أى مصنع آخر . وبعد شهور أخبره أنه وجد له عملا . ومن الصباح سيذهب ابراهيم إلى العمل الجديد . لكن عبده قال له أن يلبس قميصا وبنطلونا .. فكيف يذهب بالجلباب إلى المصنع ؟ . وفى البداية عارض بشدة ، فقد كان له « غية » فى لبس الجلباب الذى يظهر « الصديرى » من تحته ، وكان يؤمن أن ملابس الأفندية لا تناسبه . ولكن لم يكن هناك بد من أن يغير زيّه .. واشترى له « بنطلون كاكى » من عند نفق شبرا ، وأحضر له عبده قميصا لم يكن استعمله غير مرات قليلة ) ص ١٥١ .

وقصة « أربعة فصول شتاء » تتوسل بأسلوب السرد العادى : ( وهانىء صديق قديم رغم أننى أكبره سنّا بسبع سنوات . كانت أمى هى الصديقة الوحيدة لأمه فى كفر الزيات ، فلم تكن أمه تصادق أحدا . وفى الحقيقة كانت أمه طرازا متميزا من النساء .

كانت جميلة حتى بعد أن تقدم بها السن . وكانت صغيرة ، فرغم أن هانيء تخرج في الجامعة ؛ فإن عمرها لم يكن قد وصل إلى الأربعين . وكانت قد تعلمت بعض التعليم في المدارس الفرنسية . وهذا ما جعلها غريبة بين أمهاتنا . أمي مثلاً لم تكن تعرف القراءة والكتابة ، ولم تقتنع حتى الآن أن الرسم شيء يستحق أن يعطيه الإنسان جزءاً من وقته . وأورنت الست ثريا أبناها هانيء كثيراً من صفاتها ، حتى في طريقة كلامه وتفكيره . وقبل ذلك أورثته عيونه العسلية الصافية ، وفمها المتورد البض ( ص ١١ مجموعة ( أربعة فصول شتاء ) .

· ويقدم « خديجة » على هذا النحو : ( لقد أحببتها . لا يمكن أن يفهم أحد أبداً ماذا أعني ؟ لقد أحببتها .. حباً مختلفاً عن عواطف هذا القرن .. حباً مختلفاً عن عواطف البشر .. كانت لي أمّاً وحبوبة وعسيقة وأختاً وصديقة وكل شيء .. في اللحظة التي ماتت فيها أمي أحسست أنني محتاج إليها بكياني كله ، هي وحدها التي استطاعت تعزيتي . كل الكلمات قبلها كانت جوفاء . طول الأيام الثلاثة التي عشتها بعيداً عن القاهرة أتلقي التعازي كنت أفكر فيها معاً . وعندما عدت إلى القاهرة هرولت في سيدان المحطة - وقد لبست لأول مرة في حياتي رباط عنق أسود - إلى أول تليفون وتحدثت إليها . علقتني بين الموت والحياة لحظات . وعندما قلت لها إن أمي ماتت أحسست لأول مرة بما تعنيه الكلمة . وكانت أول إنسان أقول له إن أمي ماتت ( ص ٥١ - مجموعة ( أربعة فصول شتاء ) .

ورغم تقليدية أسلوب السرد ، والوصف ؛ فإننا نلاحظ أنه كان حريصاً في بعض الأحيان على أن تجمع لغته بين جمال الأسلوب ودرامية الانفعال أو الأداء . الجملة عنده شديدة القصر . تتطور بالفعل أو بالانفعال . ثمة تمازج كامل جملة السرد ، وكلمات الوصف ، ومفردات الحوار . مع ما أشرنا إليه من تعدد الأصوات ، وتباينها . وتداخل الصوت القادم من الخارج ، في الصوت النابع من الداخل ؛ بشكل يوحي بارتباط الواقع الخارجي واتحاده القوى مع الواقع النفسي الداخلي .

وحتى عام ١٩٨٨ حين قدم محمد البساطي مجموعته ( هذا ما كان ) وهي المجموعة الثالثة ؛ نجده فيها وقد التزم بالأسلوب التقليدي في الحكى ، والقص ، والوصف ، والسرد . لا جديد يذكر . ذلك أنه يصور « الواقع » بآلياته الموجودة كما هو ؛ من خلال انطباعه الشعوري عنه أحياناً . حيث تدور قصصه حول قريته الأولى ، كما كانت في المجموعة الأولى ( الصغار والكبار ) ١٩٦٧ . رغم انقلاب المفاهيم والقيم وتغير

العلاقات ، والتحول في البنية الاقتصادية والاجتماعية والفكرية ، وتعديل بعض أساسيات الرؤية السياسية .

فما يزال الكاتب يحكى ويقص . والقرية ثابتة على شاطئ النهر بالتحديد . والعجوز تحمى أطفال القرية ، وتتيح لهم فرص الاستحمام ، وأكل التوت من شجرتها العجوز التاريخية ، « التوت البري » . نفس الشيء في قصة « هذا ما كان » . القرية ، وعبد السميع ، وعم شاكر ، ينتهى بهما المشوار إلى الوقوف عند المنحنى يحدقان في صمت ، ونباح الكلاب يتردد وسط الأشجار . والحاج العنانى يحمى من ينهبون دون تسديد الدين . والكاتب يحكى ، ويقص : لا جديد لديه في الجمل والعبارات . أدواته تقليدية . شكله قديم ، لغته تنتسب إلى مراحل سابقة . « قالت أمى » « قلت : كانت تجلس أمام الموقد تنفخ في النار » . « وقف أمام البيت المهدم » . « كنت أنام وجدى في حجرة واحدة » . « كان أبى يحمله في الليل » . « كانت المرة الأولى التى يتحدثان فيها عن العم زيدان » . « قال أبى إنه هناك » « قالت أمى وماذا كانوا يريدون » . « قال أبى إن جدى لم يخبره » . ص ٤١ .

هذا الاسلوب التقليدى الذى لم يتغير فرض نفسه في ثنايا قصص مجموعته ( أحلام رجال قصار العمر ) ١٩٧٩ . حيث يسيطر الكاتب على كل شيء . والعجوز . والعشة . والعزبة . والصيدون . والعشة أيضا تقع على شاطئ النهر أو حافته أو على جانب الطريق . ( قصص : على جانب الطريق - أث . اث - ابن الموت - الصيد ) . وأسلوب الحكى كما هو : « كنت أعبر الجسر الخشبي إلى الترعة الأخرى ، « كان يستحم كل يوم بالماء البارد » ، « كان يأتى إلى حجرى » ، « كانت أمى تقول » ، « كانت تمر أيام لا أراه فيها » . « كنت أصحو فجأة في الليل » ، « وكنت أغلق الباب تاركا فراغا صغيرا يسمح بمرور الهواء ، وأتمد على جوال . ومن خلال الفراغ الصغير كنت أهدق إلى أقدام المارة أمام الدكان » ص ٣٤ .

إنه شديد الولاء للواقعية . لا يلجأ إلى المونولوج الداخلى ، وتيار الوعى ؛ وإنما يعتمد على الوصف والملمة الواقع بكل جزئياته وتفصيله . وفي قصة « مشوار صغير » نجد الليل ، والأرض ، والتفاصيل المعروفة عن القرية المصرية . بل إننا نجد الحوار المطول الذى يمكن الاستغناء عن ثلاثة أرباعه . ربما كانت رغبته العارمة في حشد التفاصيل الواقعية ، ذات انعكاس على لغة الحوار ، التى اتسمت بالاستطراد ، والتكرار . وما نلاحظه في هذه القصة ( ص ١٧ ) وفي قصة « الرجل والحمار »

ص ٢٩ نجد تأكيداً له في قصة « موكب الحزن » حيث الوصف الدقيق للمكان ص ٩٧ : ( الحارة كما سورة ضيقة . انزلت بين الجموع . بدا لي من وصف أبي للمكان . أنني لست غريباً عنه . دكاكين صغيرة متلاحقة كثقوب في حائط ، وهدهد ميت معلق على واجهة حانوت التوابل . مقهى فرغلي بدت الياقطة العريضة غارقة في سحب هادئ ) . ويستمر قائلاً : ( أرض الغرفة عارية . والبلاط الملون يتخذ خطوطاً مائلة . وبقايا طعام على مقعد صغير . نظرت من خلال فتحات الشيش . النافذة تطل على المقهى من الداخل . والرجل لا يزال ممدداً على الأريكة ، ويداه أسفل رأسه ) ص ١٠١ .

يتكرر هذا الوصف الميكانيكي التقليدي في معظم قصص الكاتب . وهذا يتناقض مع القول بأنه ( يصوغ القصة في بناء محكم إلى جانب الصورة التعبيرية المركبة واللغة المواكبة لمستوى الحدث وتوتره ) كما يقول الدكتور مراد مبروك في كتابه ( الظواهر الفنية في القصة القصيرة المصرية ) ص ٤٣ . بل إنه يسرف فيدعي أن بناء القصة عند محمد البساطي ( يتراوح بين السرد والمونولوج ، بين الحوار الخارجي والمونولوج الداخلي لكن فيها تشكيلاً ممتازاً من عدة عناصر أهمها التفكير بالصورة وليس الاختصار عليها في البناء أو التعبير مع الاقتصاد والتركيز والاكتفاء بما هو دال وموح وكلها دلالات فنية تبشر بميلاد الشكل الجديد ) ص ٤٤ .

ثم نراه يبالغ إلى حد غير مقبول في حكمه على المجموعة الأولى للكاتب ( الكبار والصغار ) ويصفها بأنها تحمل ( إرهابات التعبير بوسائل التشكيل السينمائي حيث اعتمد الكاتب في البناء القصصي على التفكير بالصورة الذي يصل في معظمه إلى الصياغة السينمائية سواء في التشكيل أو التعبير حتى لنجد طريقة كتابة السيناريو السينمائي ماثلة أمام أعيننا ، فالكاتب مثلاً يتحرر من حروف العطف والربط والوصف ولا يعتمد على الحركة الخارجية فقط إنما يدعمها بالحركة الداخلية ويحرص على الانتقال من لقطة إلى لقطة أو ما يعرف بالتقطيع مع الاستغناء عن التفاصيل وإحداث التأثير عن طريق تتابع معين للصورة واللقطات في اللحظة التي يصبح فيها المتلقى قادراً على إكمال الفجوات بين هذه الصور ) ص ١٥٨ .

إنها ملامح غير مفهومة أولاً . وغير مبررة ثانياً . ولا داليل يثبتها من القصص القديمة والحديثة للكاتب أخيراً . ويبدو أن مراد مبروك تأثر بالمقدمة التي كتبها على شلس للمجموعة القصصية الأولى لمحمد البساطي . فليس ثمة تقطيع سينمائي . ولا حركة داخلية . وإنما هناك سرد تقليدي ، ووصف عادي جداً . ولغته لا تحتل كل هذه



التأويلات والدلالات والتخريجات . ويرى عبد الرحمن أبو عوف ( إنه انساق في نفس ما نلاحظه على معظم قصصه من وصف وحوار غير مركز واهتمام بكثير من الشخصيات غير المحورية ، رغم أنه يتقن مواراة الرواية واختفائه وزوبانه فيها يسرد ) ص ٧٤ - « البحث عن طريق جديد للقصة القصيرة المصرية ١٩٧١ .. ويؤكد على أنه ( غالى في إيراد تفاصيل لا لزوم لها . كوصفه الأمكنة والمقابر بالذات على حساب التركيز المطلوب في لقطة سريعة كهذه ) ص ١١١ .

ويبدو أن محمد البساطي ظل محافظاً على تعاليم المدرسة الواقعية في قصصه التي أصدرها في السبعينيات والثمانينيات ؛ دون أن يجرى عليها تغييراً فنياً ملحوظاً . إذ احتفظ لها بكل ملامحها وعناصرها .

وقد ذكرنا له مجموعته التي أصدرها في الثمانينيات ١٩٨٨ ، « هذا ما كان » . كما أن مجموعة « حديث من الطابق الثالث » ١٩٧٠ قد ضمت قصصاً نشرها في الستينيات مثل « العم وأنا » - مجلة « الكاتب » سبتمبر ١٩٦٣ - ع ٣٠ - ص ١٥١ . و« قصة رجل ميت » في عدد أكتوبر ١٩٦٦ - العدد ٦٧ ص ١١٠ - وقصة « المعلم » - المجلة - نوفمبر ١٩٦٩ - العدد ١٥٥ - ص ٩٥ . وهي تحمل ملامح الستينيات دون إضافة أو تعديل أو تغيير أو حذف . وإن دل هذا على شيء فإنما يدل على أن ولاءه للاتجاه الواقعي في السرد والتصوير والوصف لم يتأثر بأية خطوات جديدة طرأت على هذا الاتجاه ، وعلى أسلوب الكتابة القصصية الذي يهتدى به .

وإذا كان لنا أن نتلمس شيئاً من التطوير في أسلوبه ؛ فإنه تلزم الإشارة إلى جملته التي أصبحت قصيرة ، وإلى محاولته الالتفات إلى تحريك الصورة ، والشخصية ؛ بحيث يصبح الموقف ديناميكياً . وقد يبدو ذلك في مجموعته الأخيرة ( منحني النهر ) ١٩٩٢ . وفي بعض القصص وليس كل القصص . أمّا قصص مثل : « الرحيل » و« الرجل والحمار » و« مشوار قصير » و« اث . اث » و« الصياد » و« ابن الموت » و« التوت البري » و« الخروج » و« لقاء » و« هذا ما كان » و« العم زيدان » و« الجفاف » و« الكبار والصغار » و« أحلام رجال قصار العمر » و« حديث من الطابق الثالث » و« قصة رجل ميت » ؛ فإنها شديدة الإخلاص لتكنيك القصة الواقعية - كما يقول الدكتور شكرى عياد - بل إنها تقصد قصداً إلى تجريد الأسلوب الواقعي من زيادات « تيار الوعي » أو « المونولوج الداخلي » ؛ كما تتخلص تخلصاً تاماً من « زاوية الرؤية » باعتبارها أسلوباً في التكنيك لا باعتبارها دافعاً إلى اختيار الموضوع . وهذا هو ما أوافقه عليه . بل إنى أرى أنه على صواب حين يقول : ( وربما كان محمد

البساطى-أقرب كتاب هذه المجموعة شبهاً بيوسف إدريس ، وقد نستطيع أن نشير إلى مشابهاً في اختيار الموضوع ، وطريقة العلاج ، بين قصة مثل « أبو الهول » ليوسف إدريس ، وبين قصة مثل « ثلاث درجات » لمحمد البساطى لولا أن البساطى يحرص على أن ينأى بأسلوبه عن نرة المحدث التي تميز يوسف إدريس . القصة القصيرة في مصر - ط ٢ - دار المعرفة ١٩٧٩ ص ١٧٩ . وأضيف إلى أن بعض قصصه شبهاً بقصص محمود البدوى إلى حد كبير . وفي بعضها الآخر شبه بقصص شكرى عياد نفسه . وقد يقوم هذا كله سنداً لعدم الموافقة على ما يزعمه بعضهم ، ( إن محمد البساطى الذى يعرفه عشاق القصة المصرية ، واحداً من أكثر مبدعيها أهمية وتماشكاً ، الذين وصلت إبداعاتهم بين حساسيات ثلاثة مراحل من تباشير الستينات إلى الآن . يستطيع أن يستعيد لنا الإحساس بوحدة الزمن مهما تمايزت مراحلها ، ووحدة التجربة الإنسانية مهما تمايزت بيئاتها ، ويستطيع اكتشاف قدرة اللغة القصصية على تجسيد وحدة الصورة والفكرة . البيئة والدلالة في تكوين واحد تصنعه الكلمات المنظومة : ولكن القصص تدفعنا إلى أن نبحث متسائلين : من أى شيء تتكون القصص غير مجرد الكلمات ) .

إنها الكلمات التى علق بها المسئول عن إصدار « مختارات فصول » ١٩٩٢ : وكان قد دون غيرها في ١٩٨٨ عندما أصدر لنفس الكاتب مجموعة ( هذا ما كان ) . وإذا كانت المساحة الزمنية بين المجموعتين أربع سنوات : فإنها بالنسبة لبهاء طاهر لم تتعد عاماً واحداً .. فقد أصدرت نفس السلسلة مجموعة ( بالأمس حلمت بك ) ١٩٨٤ : ثم أصدرت له ( أنا الملك جئت ) ١٩٨٥ . ولا يحاول بهاء طاهر التجديد في أسلوب الحكى والسرد . إذ إنه يسرف في التوسل بهذه الطريقة العادية في قصص « المظاهرة » ص ١٠٨ ، وقصة « أنا الملك جئت » التى تشبه أدب الرحلة في كثير من الأحيان . وهو يقترب من أسلوب الحكى الشعبى على لسان البطل ( حين خرجت عرفت المسألة . زوجتى أم العيال . دفعت مبلغاً كبيراً جداً لرجل مهم في الوزارة وبالتليفون أمرهم بالإفراج عني . دفعت كل ما كان معنا . وما بقى صرفته على العلاج والله . الحمد لله على كل حال والآن تحدثنى عن العمارة : أى عمارة ياسيدى ؟ تغور العمارات والمال وتعود لى صحتى . أنا على العموم لا شيء لى فى هذه العمارة . أخذها الاولاد . هنيئا لهم ياسيدى . أنا لا أريد شيئاً من الدنيا .

ماذا كنا نقول من أصله ؟ انظر كيف يجر الكلام بعضه ؟ ربنا يسامحك . آه أنا لا أحب أن أدخل أقسام البوليس ، طبعاً هذه الحكاية كانت من أيام زمان والدنيا الآن

حرية والحمد لله . ولكن ماذا أفعل في طبعي ؟ لا أحب أن أدخل الأقسام . المحامي يقول عندي عقدة نفسية . ربنّا يسامحه . ما علينا . المهم من يوم أن نجاني ربنا من هذه المصيبة وأنا لا أفعل شيئاً إلا بمشورة المحامي . لا أبيع إلا وهو معي . لا أشتري إلا ورجلي على رجله . لا أرفع إصبعي إلا بإذنه . هو الذي يشير على بكل خطوة . والحمد لله لم يحدث شيء إلا أنه ينبهني . ينهب يا سيدى ولكننا لم نعرف طريق الأقسام . والآن تريد أنت أن تجرني إلى القسم ؟ لا . لن تجرني فالعمارة ليست باسمي ولا دخل لي بها ( ص ١٥٠ - ١٥١ - مجموعة ( الخطوبة ) ط ١ . هذه الوسيلة سبق ليحيى حقي وشكري عياد ويوسف إدريس استخدامها . وإمعاناً في العادة فإننا نلاحظ أنه يسرف في التفاصيل والجزئيات ؛ إلى الحد الذي قد يسهم في خلخلة البناء وهدم التماسك الفني المطلوب . من ذلك مثلاً ما نقرأه في صفحة ٦٢ قصة ( اللكمة ) مجموعة ( الخطوبة ) ، وفي صفحة ٦٠ ، وفي صفحة ٦٥ . يقول ص ٦٠ ، ( جلست على أحد المقاهي وأسلمت جسدى للشمس ، لكنني شعرت بالحرج بعد قليل فانتقلت إلى داخل المقهى ، وأصبحت بذلك قريباً من الراديو وكان عالياً جداً . ثم جاء صبي صغير يريد أن يسمح حذائي فرفضت ولكنه أصر . قال إنه سيأخذ مني قرصاً واحداً لا أكثر ، وقال إن أباه مريض وأنه هو الذي يجري على الأسرة ويعالج أباه ، وظل يكرر ذلك عدة مرات بنفس الطريقة . قلت إنني لن أمسح الحذاء ، وحين ظل واقفاً زعقت له فابتعد وهو يطرق الصندوق بفرشاته ) .

وفي صفحة ٦٢ يقول : ( في المساء ، بعد أن صحوت من النوم ذهبت إلى البار الذي ألتقي فيه مع كمال وسمير كل ليلة . كان في الحقيقة مقهى صغيراً « خموره رخيصة » وضجته شديدة ، ونعرف كل ما يدور فيه : في أول الليل تكون الضجة نداءً عالياً على الجرسون . ومساومات عنيفة مع الباعة الجائلين ، ثم يبدأ دور الضحك والغناء في الأركان ومحاولات إسكات المغنين وفي آخر الليل يتفجر أحدهم بالبكاء أو يأخذ في السباب بصوت مرتفع فيقذفون به خارج المقهى ويخرج الباقون بعد قليل . سيقانهم تهتز ورءوسهم محنية ) .

وفي صفحة ٦٤ ، ٦٥ يقول ما نصه : ( وفجأة بدا لي كل شيء مضحكاً . أخذت أضحك مع الباعة الجائلين . اشتريت أشياء مختلفة : « سميط » وجبرى ، وورقة يانصيب ، وباغات للقميص . وساومت البائع الذي يحمل السجاجيد على كتفه على ثمن سجادة عابنتها بدقة ، واشترك كمال وسمير معي في المساومة كما نفعل كل ليلة . وقال البائع إنه لن ييأس منّا وإنه سيبيعنا سجادة ذات ليلة . وضحكنا ، ووضعت قدمي على

صندوق ماسح الأحذية بعد أن انتهى من سمي ، وحين خبط على صندوقه لأغير قدمي التفت له فابتسم لى وسألنى إن كنت لا أعرفه .

قلت إننى بالطبع أعرفه . ألا يمسخ حذائى هنا كل ليلة ؟ قال إن هذه هى أول ليلة يأتى فيها إلى هنا . ولكنه قابلنى فى الظهر فى مقهى وأننى زعقت فى وجهه . قلت لا أذكر ولكن حقا على . ضحك وقال العفو ، ولكن الروشتات معى فى جيبى أتريد أن تراها ؟ التفت سمي وقال أى روشتات ؟ نحن فى خمارة أم فى مستشفى ؟ وضحكنا وضحك الولد أيضا وقال أتريد أن ترى ؟ أرى ماذا ؟ إحك هذه القصة للأستاذ سمي ، أنا لا أفهمك . )

إن القارئ العادى سوف يلاحظ أن ما استشهدنا به من فقر يعتبر عيباً لا يغفر فى بناء القصة القصيرة الحديثة . وأنه لم يعد مقبولا من كاتب متمرس ، يبدع فى مجال القصة القصيرة والرواية الطويلة . وأن مثل هذه الزيادات والاستطرادات كانت ملمحاً فى البدايات الأولى لنشوء فن القصة القصيرة فى مصر . وأن أول خطوة نحو التطور الحقيقى لإبداع قصة جيدة تمثلت فى التخلص من التواءات والاستطرادات والتفاصيل والجزئيات التى لا علاقة لها بوحدة الانطباع ، بل بوحدة النسيج ، والتماسك ، والتكثيف ، والترميز .

والسرد فى قصة « محاكمة الكاهن كاي - ن » من مجموعة ( أنا الملك جئت ) حافل بالشروح والتفسيرات فضلاً عن وصف المعبد ، والفرعون ٥٨ ، ٦٢ ، ٦٣ ، ١٠٣ . ثم ما ورد من وصف للكايزنو ٧٢ ، ٧٣ ، مع كثرة عدد الشخصيات التى أشرنا إليها مسبقاً . وهى سمة ملاحظة فى قصص مجموعتيه ( بالأمس حلمت بك ) و ( أنا الملك جئت ) . والمجموعتان صدرتا فى منتصف الثمانينيات ؛ مما كان يستلزم إجراء لونٍ من التعديل والحذف ، أو « الصنفرة » إن صح التعبير . فلم يعد القارئ يرضى عن وصف تفصيلى لشقة على هذا النحو : ( .. فتحت الباب بفتاحها وفى مدخل الشقة كانت هناك ستارة بيضاء ، عبرناها فدخلنا إلى صالة فيها مناوئد صغيرة تعلوها دمي وتماثيل خشبية صغيرة على مفارش بيضاء مطرزة . كانت المفارش ناصعة البياض والمناوئد الصغيرة والتماثيل التى تعلوها موضوعة فى أبعاد متناسقة تماماً وسط زهور عفية ومعنى بها . كانت زهور قرنفل كبيرة بيضاء وحمراء ووردية . وعلى جانبي الصالة كان هناك دولابان خشبيان بضلف زجاجية لها ستائر من الدانتيل ، ويزدهمان بالكتب . ووسط الدولابين بالضبط مائدة خشبية مستطيلة تجلس إليها سيدة ذات شعر أبيض سعقوس

تلبس نظارة كبيرة العدسات وتقرأ مجلة ( ص ٢٤ - ٢٥ بعدئذ بصفحة واحدة يصف وصفاً دقيقاً غرفة آن ماري : ( كانت غرفتها صغيرة ومرتبّة ، أثاثها حديث وبسيط على عكس الصالة وتشغل الحائط أرفف عليها كتب كثيرة . وكانت تتوسط أحد الأرفف زهرية طويلة من الكريستال فيها زهرة واحدة بيضاء كبيرة . وعلى الحائط كانت صور القديس فرانسوا برأسه الخلق في الوسط . وكان اللون الأبيض في كل مكان ، المفارش وغطاء السرير وستائر النافذة الدانتيللا ) . ص ٢٧ وهكذا يأتي تصوير الحديقة في الخارج .

أما الحوار في قصص بهاء طاهر ؛ فإنه عنصر لافيت في قصصه الأولى - وبخاصة تلك التي ضمّتها مجموعة ( الخطوبة ) . مكتوب بالعربية السهلة . متأثر فيه بخبرته المسرحية وثقافته الدرامية . وربما تكون كثرة الشخصيات في قصصه القصيرة قد جاءت من انعكاس فهمه لتقنية الدراما . حيث تكون لازمة ؛ ويكون « الحوار » قاسماً مشتركاً بينها جميعاً . لكن الشخصيات الكثيرة في القصة القصيرة - وإن استخدم الحوار بينها بذكاء ومهارة - ليست مفضلة ؛ وتصرف النظر عن التركيز في جانب واحد من جوانب الشخصية ، أو لمحة واحدة ، أو خاطرة عابرة ، أو ما شابه ذلك . بالإضافة إلى أنها تثقل كاهل البناء ؛ مثل تعدد « الأحداث » و « المواقف » و « الأفكار » و « الموضوعات » . إن القصة القصيرة هي فن « التفرد » . ولما كان بهاء طاهر حريصاً - ككاتب واقعي انطباعي - على أن يعبر عن مشاعره الخاصة ، وانطباعاته الذاتية ؛ فإنه استخدم ضمير المتكلم « أنا » في معظم نصوصه القصصية القديمة منها والحديثة .

أما الجديد الذي يمكن الإشارة إليه ؛ فهو استخدام العناوين الداخلية ؛ للانتقال بأسلوب السرد من حالة إلى حالة ؛ لدرجة أنه يسرف فيه أحياناً . والدليل على ذلك قصته « كومبارس من زماننا » حيث نجد :

- ١ - مجرد أمثلة .
- ٢ - ما حكاه لي المهندس الزراعي في شقته بعد أن شرب أربع زجاجات من البيرة .
- ٣ - ما قاله صاحب العمارة حين طلبني في مكتبه وبعض دروسه المستفادة من تاريخ حياته .
- ٤ - المهندس - الممثل يقوم بزيارة مفاجئة ويدلي بموعظة ختامية . لعله حاول كسر حدة البناء التقليدي الصارم الذي وضعه هندسياً لقصصه القصيرة .

وتواجهنا - بالنسبة لبهاء طاهر - مقالات كثيرة جداً ، تلتقى عند تحليل رواياته ، وبعض مجموعاته القصصية القصيرة . ونفاجأ بقلة الحديث عن لغة السرد والوصف والحوار . رغم أهمية هذه العناصر . ولا نفاجأ بتعميمات وأحكام مبالغ فيها عن « اللغة » تأتي هكذا كيفما اتفق . ينقل بعضها من بعض . ولا يقف أحدها عند التحليل النقدي اللغوي والأسلوي الدقيق . بل إنا نعجب إذ نقرأ في دراسة جامعية حرص صاحبها على أن يخضع كل عنصر في قصص بهاء طاهر إلى التجديد ، ولابتكار . الرؤية ، الموضوع ، البناء ، الحلم ، الحوار ، الحدث ، الموروث وحادثة النظر فيه ، وجدة الإفادة الفنية منه . إلى غير ذلك .

كتب صبرى حافظ في مجلة ( الآداب ) البيروتية . يوليو ، أغسطس ١٩٧٥ ، العدد ٧ ، ٨ من السنة ٢٣ : مقالاً ضافياً بعنوان ( بهاء طاهر : عالم البراءة والدينونة والتحقيقات المستمرة ) هو نفسه المقال السابق نشره بمجلة ( الطليعة ) المصرية - سبتمبر ١٩٧٢ ، بعنوان ( لعبة البراءة والدينونة والتحقيقات المستمرة ) أطلق فيه كثيراً من النعوت والصفات على اللغة التي يستخدمها بهاء طاهر في ظل البناء التقليدي للقصة القصيرة : دون أن يأتي بنماذج مؤكداً دورها في البناء الفني . وإنما اعتبر ما أقدم عليه بهاء طاهر « أسلوباً تعبيرياً مباشراً » هو جزء من منهج فني في التناول يعمد فيه الكاتب إلى أن « يكون عين كاميرا حساسة محايدة لا تنفعل . لا تجمل الواقع ولا تشوهه . ولا تضيف إليه ولا تتكهن بما في داخله . تقدمه وحده عبر الروايات التي تجعله أكثر نطقاً وأكثر تمكناً من أن يضيء في أعماق القارئ القدرة على اكتشاف نفسه وواقعه بصورة أكبر ( ص ٢٤ .

ويوهنا مراد مبروك بأنه ظفر بحكم جديد على اللغة ، دون أن يخرج عن دائرة صبرى حافظ قيد أثمة . ودون أن يخصص للغة فصلاً مستقلاً - حيث يتحدث عن الطفل - الرمز عند كتاب الستينيات ، فإذا به يفاجئنا بقوله : ( حيث تداعى على الزوجة الصور الحياتية التي عاشتها مع زوجها في بواكير حياتها لكن بدلاً من تداعى الموقف والأحداث على الشخصية القصصية تدخل المؤلف الراوى في بناء القصة وتأرجح الأسلوب بين ضمير الغائب والمتكلم . هذا التأرجح بين التقليد والتجديد نجده أيضاً في قصة « الصوت والصمت » ١٩٦٦ و « المظاهرة » ١٩٦٦ حيث لجأ الكاتب إلى البناء التقليدي الرصين وإلى قدرته على أن يصوغ بأدوات هذا البناء التقليدي عالماً فنياً معاصراً وأن يبلور رؤية تنتمي إلى الستينيات ، وتستقطب أهم مراحل المرحلة وقضاياها ( ص ٤٢ .



هذا هو نفسه ما ذكره صبرى حافظ في صفحة ٣١ من ( الآداب ) ، وفي صفحة ١٦٦ من ( الطليعة ) وقريباً منه نجده عند د . عبد الحميد إبراهيم ص ٢٢ في كتابه ( القصة القصيرة في الستينيات ) . ولست أدري لماذا هذا الإلحاح الدائم على ضرورة تصنيف كتاب هذا الاتجاه الواقعي الانطباعي ضمن زعماء التجديد ، مما يدفع بعضهم إلى تلمس بعض سمات لغوية وأسلوبية تبدو طبيعية عند الكاتب الذى ظل يكتب مدة طويلة ، ويتعامل مع الحرف والكلمة واللغة والأسلوب والصورة ، سنوات طويلاً ، ثم ينتهى منها إلى القول بأنه من داخل التقليد عنده جاءت بذور التجديد . وأنه إذا كان البناء تقليدياً فإن عالمه معاصراً . ولم لا تسمى الأشياء بأسمائها الحقيقية . إن هذا لم يطلق على يحيى حقى ومحمود البدوى وشكرى عياد وعبد الرحمن فهمى . لقد اجتهد بهاء طاهر فى أن يقدم تجربته معتمداً على التسجيل الفنى الخارجى لما يحدث فى الواقع الإنسانى . لكنه خلص تعبيره اللغوى من كل المحسنات البديعية والبلاغية ؛ حتى تأتى لغته متوافقة مع رؤيته الذهنية العقلية وبرهانها العقل الصارم كما يقول صبرى حافظ .

نضيف إلى ما سبق أنه مع كون « اللغة » مهمة فى قصة قصيرة مثل « بالأمس حلمت بك » ؛ فإن المقال الذى كتبه عنها عبد الله إبراهيم فى مجلة ( الطليعة الأدبية ) العدد ١٢ - كانون الأول ١٩٨٦ ، لم يلتفت إلى دورها ؛ وإنما ركز فى « الموقف الحضارى الجديد » باحثاً عن كيفية تمثيل القصة له . علماً بأن منهج الكاتب كما حدده يعتمد على ما يوحى به النص . والنص تركيب وبناء لغوى ، وعلاقات يحكمها الأساس اللغوى . لكنه عند التطبيق يسلم بأنه يتعامل مع نص روائى ، وليس قصة قصيرة كما سبق لنا القول ( وهذه القصة على قصرها النسبى ؛ تتضمن ملامح روائية من ناحية الشكل والمضمون ، وهى بتصديها لموضوع معقد وخطير كهذا ، لا تقل شأنًا عن الرواية ؛ إن لم تتفوق عليها فى تقديم تصور موجز لموضوعها ، عبر منظور جديد وموقف جديد أيضاً ، مستغلة العناصر الفنية ، لإيصال التجربة القصصية ، عملية كانت أم ذهنية ، إلى المتلقى ) ص ٥٣ .

ظن كاتب المقال أنه يرفع من شأن القصة القصيرة حين يزعم أن بها ملامح روائية ، أو حين يجدها تتناول قضايا معقدة وخطيرة . ولم يقف عند الظواهر اللغوية فى القصة . ولم يحلل لنا علاقاتها الداخلية ، وبناءها اللغوى . إذ استغرقت دراسة الموضوع ، ولقاء الحضارات . وكان من الممكن تحليل أسلوب الكاتب فى ضوء تحليل شخصية البطل . وهو بطل متردد ، خواف ، سلبي ، لا يبين عن موقف ، ولا يصرح برأى ، ولا يقدم على فعل إيجابى ( فلا هو الراض ، ولا هو المنسجم ، بل هو المتردد بين هذين

الموقفين ، والعاجز عن تفسير كثير من الأمور التي تصادفه ، وتجسم القصة ، مثبطات كثيرة تحول دون ممارسة حياته بشكل طبيعي ... إن أيًا من هذا لم يحدث ، ولن يحدث ، لأن البطل سلبي في موقفه ، وعاجز عن تحديد خياره في الحياة ( ص ٥٥ - ٥٧ .

كان من الممكن دراسة لغة بهاء طاهر ورفاقه في ضوء الموقف الوسطي أو البين بين الذي يسم كل شيء . ويصبح هذا المنظور جديدًا . وملتحمًا مع أبعاد الرؤية التي تحكم أعمالهم القصصية ، وينطلقون منها . ونحن نطالب بدراسة تطور البناء اللغوي في قصص كتاب هذا الجيل . بدلًا من اللهاث المحموم وراء تكرار الأحكام ، ونقل الأفكار ، وتلخيص القصص ؛ أو صناعة التماثيل ، دون قراءة حقيقية واعية للنصوص التي بين أيدينا .

ربما توقظ قراءة النصوص ذاتها جوانب لم تخطر على بال ذوي النظرة الخاطفة السريعة . منها على سبيل المثال أن إبراهيم أصلان يعتمد اعتمادًا رئيسيًا في معظم قصص مجموعته ( بحيرة الماء ) على الحوار . لا تخلو منه قصة . لكنه في مجموعته ( يوسف والرداء ) قصير جدًا جدًا . وهو في الحالين عبارة عن موقف كامل . وإذا كنا قد قرأنا لبعض الكتاب عناوين داخلية أو ثانوية ، تشكل جزءًا من البناء : رئيسيًا أو تفصيليًا ؛ فإن إبراهيم أصلان يعدل عن ذلك ؛ ليحل الأرقام محل الكلمات . كما أنه يحتفل بوصف الحركة الداخلية الخاصة بالشخصية ، والجو المحيط بها في لحظة تواجدها في « الموقف » أو « الحدث » . وهو لا يستند في ذلك إلى دراسة نفسية أو معرفة علمية بأغوار النفس ، وصراعاتها ، وتناقضاتها . ولكنه يقدم ذلك في ضوء ما يعتمل في أعماقه هو ، وما يضطرع في داخله من مشاعر وأحاسيس وانفعالات .

يقول في قصة « بندول من نحاس » - مجموعة ( يوسف والرداء ) : ( كنت أريد أن أقول لك الكثير . وقبضت بأسنانتها على إصبعها وراحت تحديق في صمت . كانت قاعة عارية الجدران . وكان هو يجلس على أحد المقاعد ، وقد أراح ذراعه الوحيدة على المسند الخشبي ، يتطلع إلى الفتاة التي جلست هناك في الركن البعيد ، تحت الساعة الخشبية التي بدا بندولها النحاسي الثابت واضحًا خلف الزجاج المنطفيء . وكان الضوء خائبًا . في كل مرة كنت أريد أن أقول لك الكثير ، ولكنني في النهاية لا أقول لك إلا الكلام الذي لم أود أن أقوله أبدًا ) . ص ٢٣ .

ويقول في صفحة ٣٨ ، ( ... وأمامي عبر المدخل المفتوح كانت امرأة بيضاء راكعة في ناحية من القاعة الكبيرة الخضراء . وكان رأسها غائبًا في ظلمة الأرضية الدكناء المغطاة ،

وثوبها الحريرى منحسر عن نصفها الخلفى العارى فى الضوء البرتقالى الخافت . رأيتها . ورأيت ذات العباءة القانية التى تجلس على المقعد الموجود فى المكان الآخر ، وهى تتطلع فى المرأة البيضاء ذات المقبض الطويل الذى كانت تمسك به ، وقد انحسر كم العباءة عن ذراعها النحيلة البيضاء . وعندما عدت رأيت منديلها الوردى القديم وقد انحدر بعيداً عن شعرها الخلق مثل شعر الأولاد وهى مازالت تمسك به وقد فتحت فمها ذا الرائحة الواضحة والأسنان البيضاء ، وأردت أن أفصح قليلاً ، ثم رفعت وجهى ، وكانت كل واحدة مستقرة فى مكانها . وعندئذ مرت امرأتان متساويتان داخل القاعة . مرتا من الناحية اليسرى إلى الناحية المقابلة وهما تهيمتان . وكنا مانزال نتأرجح حين لاح القزم فى سرواله الضيق وسترته الحريرية ذات الألوان ، واقتربت من المرأة الراكعة البيضاء مرة أخرى أردت أن أفصح قليلاً ولكنه استدار وهى مازالت تجذبني إليها .

ولما كان اعتماده الأساسى على الحوار ؛ فإن سرده قليل ، وإقدامه على الوصف نادر ؛ وإنما هو يربط فى كلمات ؛ وفى جمل قليلة قصيرة ، بين المواقف الحوارية ، معلقاً أو واصفاً لانطباع ، أو مضيفاً جزئية من الجزئيات التى تتعلق بالموقف أو بالشخصية أو بالمشهد ، ويمكن لنا تبين ذلك فى صفحات ٨٢ ، ٨٣ ، ٨٤ ، ٨٥ ، ٢٢ ، ٢٣ ، ٢٤ ، من مجموعته ( بحيرة الماء ) ، وصفحات ١٦ ، ١٧ ، ١١ ، ١٢ ، من مجموعته ( يوسف والرداء ) ، وإن كان هذا لا يعنى خلو الصفحات الأخرى ، والقصص الأخرى ، من المواقف الحوارية ؛ والجمل الحوارية الدالة .

نقرأ له هذا الحوار ص ١٣ من « بحيرة المساء » : ( ولكن ، لماذا إذن لا تعيش معهم ؟ - أين ؟

- فى البيوت . - تقول إنها تحب أولادها وتخشى أن تعذبهم .

- ولماذا لا يأخذونها بالعافية ؟ - إنهم يحاولون .

- هل يحاولون ؟ هز الرجل رأسه ، وطمتم فى صوت خافت . - ضرورى كانت سيدة

طيبة . والتفت إلى البائع : كم الساعة الآن ؟ - ساعتى متوقفة . قلت لك . - نعم ،

نعم ، قلت لى . - على أى حال ، أعتقد أن الفجر قد اقترب . )

وفى قصة « الضوء فى الخارج » :

قالت : « تسمح ؟ »

قلت : « أفندم ؟ »

قال : « ما هى العربة التى تصل إلى ميدان الأزهار ؟ »

« عربية رقم ٤٠١ »

قلت : « شكراً »

وابتعدت عني خطوات . قلت :

« عفواً » .

وعدت أستند إلى العمود الحديدى .

ومرت فترة من الوقت ، ثم التفت نظراتنا . كانت عيناها كبيرتين ، وكانت تبسم . قالت : « حضرتك متأكد أن الرقم هو ٤٠١ ؟ » ص ١٢ من مجموعة ( يوسف والرداء ) .

نموذج آخر من حوار القصير جداً ، الدال أبداً ، نقرأه في قصة « وقت للكلام » ص ٨٢ من مجموعة ( بحيرة المساء ) : ( قال : - عال . - أين أنت ؟ - في الدنيا . مستحيل .

- إذن في الآخرة . - لا . حقيقة أين أنت ؟ - ألا تصدقنى أننى في الدنيا ؟  
- لو كنت في الدنيا كنا رأيناك على الأقل . - كنت أرسل لك السلام معه .  
- وماذا كنت تقول له ؟ ) .

وفىما يتعلق باستخدام الأرقام بدلاً من العناوين الجانبية ؛ فإن ذلك يكشف عن نفسه في شكل قصص قصيرة كثيرة ، مثل : « الفرق » و« القيام » و« يوسف والرداء » و« الضوء في الخارج » وهى تمثل أغلب قصص مجموعته الثانية ( يوسف والرداء ) ؛ فى حين وجدنا قصة قصيرة واحدة تتشكل على هذا النحو ضمن مجموعته الأولى ، هى قصة « فى جوار رجل ضرير » . وفيها يتتبع « الحدث » الفنى المعادل لحدث مماثل واقعى ؛ أو يضيف إلى حركته ؛ حتى وإن تمثلت هذه الإضافة فى جملة واحدة ، أو فى أكثر من جملة . وهذا هو الذى نلاحظه فى الفقرة التى تتخذ رقم ( ١ ) و ( ٢ ) و ( ٣ ) .

ولا يستطيع عبد الرحمن أبو عوف أن يقنعنا بالإضافة التى أضافها إبراهيم أصلان فى ميدان الشكل الفنى ؛ ولا التجديد الذى أحدثه فيها يتصل بالبناء المعماري للقصة القصيرة . ولكنه - انطلاقاً من التأيد المطلق لكتاب هذه المرحلة ليس غير - أطلق أحكاماً غائمة أشبه بالتهويم والغموض منها إلى العقل والمنطق . بعد تحليل بعض قصص إبراهيم أصلان ، وبخاصة « فى جوار رجل ضرير » يقول : ( ولعل ما أوردناه حتى الآن من تحليل لبناء بعض القصص تضمن نوعاً من الحكم على صدق الموقف الفكرى الذى حدد بناء التخييل القصصى أو بمعنى آخر أعطى الانطباع بالحياة فى

مستوى البناء والتكوين الفني ، ويبقى بعد ذلك أن نحدد بتركيز بقية نوعية الهموم والاهتمامات الإنسانية ، التي حومت حولها قصص أخرى ورغم أننا سنجدتها في الغالب تجسيدات للعقم والاستحالة واليأس ومن وجود لغة مشتركة للتواصل الإنساني ، رغم ذلك فلعلها تحمل قدرًا من الحساسية بندوب تجربة الإنسان في عصرنا ، غير أنها وبرغم اختيارها بالتجريد والرمز تخاطب تجربتنا نحن ونقصد التعبير عن قلق وعذابات مرحلة الانتقال التي نعيشها بكل جوانبها المضيئة والمظلمة الآن ) . مقدمة في القصة المصرية القصيرة - المكتبة الثقافية - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٢ - ص ١٤٤ - ص ١٤٥ .

إنه لم يحلل البناء الفني ؛ ولكنه شغل بالمضمون طويلاً . والمعنى غير واضح .. والفكرة لا ترابط بين عناصرها . ثم يقول ص ١٤٦ : ( إنها في النهاية تجربة قصصية لها صوتها المتوحد في قصتنا المعاصرة ورغم ما تتضمن أحياناً من استقطاعات ذاتية تستمد نظراتها في الكثير من اللون العصري لتجربة الكتاب أصحاب النظرات الأحادية الجانب المتعالين برؤيتهم الذاتية مع بعض الجوانب المتأكلة للحياة ولحظات سقوط الإنسان وضعفه ، إسقاط هذه الرؤية على كلية الواقع الإنساني والوقوع في سلسلة مغالطات فكرية لا تنتهي ، تصبح فيها وحدة سياق الواقع وحدة مفترضة مغلقة ، تتجنب ربط الموضوع بالذات ، والظواهر بالجواهر والأجزاء بالكلية ، غير أنها تحقق في اعتقادي - لحد كبير - وعياً بتحولات السرد القصصي ، عن كل الطرق التقليدية المستهلكة فلا جدال أنه استوعب وهضم تجربة التعبير عند أعمدة القصة المصرية (!!!) ، مالرو ، دوس باسوس ، كامى ، وكافكا ، وذلك في فن الاختصار وفي موضوعية اللهجة والانطلاق من الواقع للحلم للكايبوس ، وهدفها إلقاء أكثر من نظرة على التجربة الإنسانية ) .

إن القارئ الذى لا يعرف أسلوب عبد الرحمن أبو عوف ، سوف يرجع ما يقرؤه إلى عدم جودة الترجمة . وطبعاً ؛ أنه يقصد القصة الفرنسية وليس المصرية . كما أن «الاختصار» لا يحتاج إلى ذكر هؤلاء الكتاب الغربيين ؛ لأنه سمة من سمات القصة القصيرة منذ حدد معالمها النقاد والكتاب في الشرق والغرب . وعبد الرحمن أبو عوف لم يأت بشواهد من النصوص القصصية تؤكد تجديد إبراهيم أصلان في « الشكل » و« البناء » و« اللغة » و« الصورة » والأسلوب بعامة ، لأنه احتفل بالفكرة وحدها . وهو أمر سبق أن ناقشناه . وقد نقف عنده بعدئذ . وليس من شك في أن إخضاع النصوص القصصية للتحليل ، يشبث محاولات لتطعيم أسلوب السرد تتفق وما وجدناه عند بهاء طاهر ؛ وتمزج تصوير الخارج بالمشاعر الداخلية الذاتية ؛ مما ينحو بلغة الوصف

نحو الانطباعية والشعرية . إن « الوسطية » أو ما أسميناه بالبين بين ؛ حالت دون اللجوء المباشر والصريح نحو « الثورة » على الأسلوب التقليدى . بحيث تصبح الملامح الجديدة واضحة كل الوضوح . ومن ثم لا تتباين الآراء والأفكار حول تقييمها .

يخطو مجيد طوبيا خطوة أكثر تقدماً في السرد ، وفي لغة الوصف ، وفي تصميم القصة القصيرة تصميمًا ثابتاً . ولعله كان الوحيد الذى شغلته محاولة التجديد في البناء . من بين رفاقه الذين وقفنا عندهم . لم يوغل في الرمز ، أو اللا معقول ، أو التجريد ؛ ولكنه حاول اقتحام ميدان الشكل بوسيلة محسوبة ، غير مفرطة . ولما كان حريصاً على الاقتراب من قارئه ؛ لأنه يريد أن يقدم له تجارب إنسانية خالصة ، من خلال ذاته هو ، وانطباعاته ؛ فإنه استند إلى أساسيات الشكل التقليدى في صياغة عناصر القصة القصيرة ؛ وسيلة تعبيرية يتسلل بها إلى قارئه ، مع عدم الابتعاد عن بث روح جديدة مبتكرة : كالتزامن ، والتقطيع السينمائى ، والإفادة من الحلم ، ومن الموروث : حتى تكون رؤيته واضحة ؛ وكى يصبح وجوده الفنى مبرراً . لذا فإن عدد القصص التى نظفر فيها بعناصر تجديد ، تفوق تلك القصص التى استند إليها بعضهم في رفع شأن أصحابها ، وجعلهم أعلام التطور ، وزعماء التجديد ، ورواد الفن .

ولعل أول مظهر من مظاهر التجديد في أسلوب مجيد طوبيا ، هو ما أشرت إليه الدكتور سهير القلماوى في تقديمها لمجموعته ( فوستوك يصل إلى القمر ) التى صدرت أواخر ١٩٦٧ حيث تقول : ( وهذا التوازي عنصر هام في فن الأديب الشاب نجده يُكوّن خصائص البناء الرئيسية للقصة أحياناً كثيرة ويكاد يوجد بقدر ما في كل قصة وهو عنصر من عناصر الكشف عن الرمز والتعميق لمدلوله في نفس الوقت ) ص ٢ وهى تعنى بالتوازي دوران القصة في خطين متوازيين : خط الخارج وخط الداخل الذى يتطور بنفس درجة تطور الحدث الخارجى . توازى العام المرئى المحسوس الذى يجسده الكاتب ، مع الخاص الذائقى الشعورى الذى يطرع في داخل الشخصية ذاتها . حيث تتحرك الحوادث في الخارج في بطن ، بينما تتوارد الخواطر في ترتيب منظم في عقل الشخصية وذهنها .

نضيف إلى هذا الفهم ما يمكن أن يسمى بالتزامن . أى حدوث أكثر من حدث في وقت واحد ، وفي أكثر من مكان ، دون أن تفقد القصة القصيرة ذلك التيار الشعورى والوجدانى والانفعالى الذى يسرى في كل كلمة . ودون أن يحول بين « الانطباع » الذى يستشعره الكاتب ويستهدف نقله إلى القارئ . وهو في هذه الحال يضم الذائق



والموضوعي . المحلي والعالمي . بدلاً من حصره في بوتقة واحدة محدودة . مادامت الوحدة لم تتأثر ، ومادام الهدف قائماً دون أن يتشعب . وكذلك الانطباع . إذ إن الغاية من القصة القصيرة تكون أعم وأشمل ، كما أن الدلالة تكون أقوى .

خاصة أخرى تلمح إليها د. سهير القلماوى وهى التقطيع السريع للجمل في الوصف والحوار والحركة : ( إنه ينتقل بسرعة من زاوية إلى أخرى مخالفة كل المخالفة . وجملة من هنا قصيرة مملوءة حيوية تكاد تقفز قفزاً في تفكيرنا ، وأخرى من هناك من بعيد بجامع التوازي بجامع التشابه أو بأى جامع آخر رمزى أو مباشر وفي هذه السرعة والحركة الحية تكمن جاذبية أسلوب القصص مجيد طويبا ) ص ٥ . وليس من شك في أنه أفاد - هنا - من دراسته للسيناريو السينمائى . ثم ممارسته الفعلية لكتابة عدد من الأعمال السينمائية والتليفزيونية . الصورة متحركة . الحدث نام ومتطور . الشخصية في حالة فعل . الجملة في لحظة توتر وعدم استقرار .

وقد دفعه هذان الملمحان إلى الاحتفاظ بالفعل في حالة « حضور » وفي لحظة « أنية » . ومن ثم كان استخدامه بكثرة . وهو لا يربط استخدام هذا الفعل في هذه الصيغة بالشخصية المحورية فقط ؛ ولكنه يقدم معظم شخصياته في « الآن » - « اللحظة » - « الكائن » . يدفع هذا الشخصيات ، والقارئ والأفعال ، في حالة حركة لا سكون ؛ تقدم لا رجوع إلى الوراء ، استمرار لا ثبات . واللافت أن عبدالرحمن أبو عوف قد أدرك ذلك عندما كتب عن مجموعة ( فوستوك يصل إلى القمر ) في كتابه ( البحث عن طريق جديد ) ص ٢٥ ؛ لكنه يربط ذلك ببداية القصة فقط ؛ كما يرجع التكنيك السينمائى إلى هذا التوسل عند مجيد طويبا ، ويعتبر ذلك في النهاية عيباً ، يقول : ( اختيار الكاتب لفعل المضارع في السرد . إنه مفرم ببداية قصصه في الحاضر ، لذلك تمكن في أكثر من قصة من مراجعة الحدث والشخصية مباشرة متجنباً تفاصيل لا لزوم لها ، وإن أوقعه ذلك في فجوات قربت قصصه من تكنيك السيناريو .... فالمغلاة في تغليب إمكانيات تكنيك السيناريو بجانب النقلات السريعة والجمل ذات النهايات المتأكلة ، كل ذلك يصيب حرارة الفكرة ببرودة ويجعلها باهتة وربما يبعدها عما يقصده ويفكر فيه القصص ) .

إن الكاتب لا يتوسل بالفعل المضارع - كما سنرى - في بداية القصة فقط ؛ ولكنه يستعمله في بدايات الفقر ؛ لترتبط الحركة التالية بالسابقة ، أو التابعة بالحركة ؛ وهكذا . كما أنها ليست فجوات وإنما هى نقلات فنية مطلوبة . لأن تركيز الكاميرا اللاقطة في مشهد واحد ، أو في حركة واحدة أو شخصية واحدة ؛ يعود بنا إلى حيث

الثبات والجمود وللأحرقة ؛ فتفقد القصة الحرارة والحيوية والتدفق والتشويق ؛ ولا يكون ثمة تجديد هنا . إن الثبات وحده هو الذى يصيب حرارة الفكرة ببرود ؛ ويجعلها تتحول إلى مقالٍ فكريٍّ فلسفى . وقد أعاد عبدالرحمن أبو عوف النظر فى حكمه هذا عندما تناول ثلاث مجموعات قصصية لمجيد طويبا فى كتابه ( مقدمة فى القصة المصرية القصيرة ) .

أما صبرى حافظ فإن موقفه كان مختلفاً . كتب فى مجلة « المجلة » العدد ١٤٧ - مارس ١٩٦٩ ص ٦٨ يقول عن مجموعة « فوستوك يصل إلى القمر » : ( إن كاتبها يحس بقصور فهمه للتجربة الإنسانية فيحاول أن يموهه بالأعيب شكلية تؤكد أن إقحام أساليب فنية مستحدثة على تجارب إنسانية غير ناضجة ، لا يستطيع أن يقل عثرات هذه التجارب أو ينقذها من إسار الابتسار والتسطح ) ثم يصف لجوء الكاتب إلى لأسلوب الحديث الذى يعتمد على التقطيع السينمائى بأن سماته أو بعض سماته تتبدى « غائمة شاحبة لم تنضج ولم تتحدد بعد » ؛ وإن كنا نلاحظ أنه يعترف بأن مجيد طويبا قدم فى هذا الأسلوب عدداً من المحاولات ، مثل « المكان والزمان » و « زقة » و « الوجه الآخر » و « فوستوك يصل إلى القمر » و « الفارس الذى لم يمت » و « بلا حكمة » ص ٦٩ .

بالنسبة للتزامن أو التوازى أو التداخل فإن القارئ لا يخطئوه فى معظم قصصه . وهو يساعده على هذا فى بعض الأحيان ، حين يخصه بالوضع بين أقواس ، أو بالكتابة بحروف غير عادية ، وأكثر سواداً من بقية كلمات السرد والوصف . من ذلك ما نلاحظه فى قصة « الغشاء » - مجموعة ( خمس جرائد لم تقرأ ) - حيث التداخل المقصود والمرسوم بدقة بالغة ، بين النص الأصيل الذى ندرکه من رواية البطل ، ووصف شعوره لحظة الدخول بزوجته ؛ فى نفس الوقت الذى يحكى فيه الأب قصته مع الأم عندما تزوجها . والشخصيتان شخصية واحدة . والراوى راو واحد . وقد انصهر حديث الأب فى بوتقة النص ؛ فجاء كاملاً لا قطع فيه . إنه مشاهد فى السيناريو لتثبيت صورة ، أو لتأكيد انطباع ، أو لتوصيل فكرة . المهم أن الخلل غير موجود . والمثل لا يتسرب إلى القارئ . ( أحست يدى بصوتها يخرج . ألصقت أذنى فوق ظهرها فلمست نعومته وسمعت أبى يقول ونحن نهبط : « أحسنت الاختيار ، لكنها نحيفة . كانت أمك تتهادى فى مشيتها كالبطة ، ممتلئة وبضة » - لسعتها برودة أذنى ، ارتجفت وهبت واقفة - لكنه عند العشاء مال على أذنى : « هل تأكدت من أن شعرها طبيعى ؟ » .. استرجعت رائحة عطرها ونظرت له دهشاً ، فقال بلهجة خبيرة : « يجب أن تكون حريصاً ، الموضة هذه الأيام هى تزييف شعر الرأس » .. أقسمت له أن شعرها طبيعى ، كذلك أسنانها ، وعلى

أننى تأكدت من أن صدرها غير مزيف . فسقطت الملعقة من يده وحلق مذعوراً ( ص ٣١ - ٣٢ .

وللمقابلة بين ما كان وما هو كائن ، أو بين صورة وصورة ، يكثر هذا التداخل والتوازي في قصة ( نبض الجناح ) - مجموعة « الأيام التالية » . في الطائرة يلفت نظره جمال فتاة شقراء ، رقيقة الملامح ، رفيعة العنق ، عالية الجبهة ، تقرأ ، فيتذكر ( أختي بشعرها الأسمر القصير وشفتيها الممتلئتين ، وأبي وأمي يلوحون لي بأيديهم في المطار .. ) ثم ينقلنا مباشرة إلى اللحظة التي هو فيها حيث الجار الذي يكشف عن رغبته في النوم أو رغبته في القراءة أو رغبته في الحديث همساً حتى لا يوقظ النيام ( وبكت أُمى وهى تودعنى وقالت : حافظ على صحتك وشبابك . وفهمت أنا أنها تريد أن تحذرنى من الإسراف في مصاحبة البنات ) ص ٨٨ . ولما سأله جاره عن جنسيته أوماً ( لكنى رأيت بيتنا القديم في أقصى جنوب البلدة ، وشاهدت الكباش الصغير يقفز فوق أحجار المعبد المتهدم ، وشخللة الشخايل في عنقه ، وكانت العجورية الصغيرة تطارده ، ولم يتوقف إلا عند الكلا .. كنت صبياً .. وبعد ذلك رحلنا إلى القاهرة ) ص ٨٨ إلى غير ذلك كثير مما يدخل في النسيج الكلى الموحد للقصة .

ونحن نجد هذه الظاهرة في قصص « الرصيد » و « زقة » و « الزمان والمكان » و « المجنون » و « أشجار الدخان ومانسودا المجنون » ( مجموعة فوستوك يصل إلى القمر ) ، وقصص « مائة مليون نحلة في الرأس » و « كل الأنهار » و « الجاحظون » و « خمس جرائد لم تقرأ » ( خمس جرائد لم تقرأ ) ، وقصص « لا يذكر البداية » و « رأسها فوق صدرى » و « نبض الجناح » ( مجموعة الأيام التالية ) .

وأحياناً تكون للكاتب نظرة معينة ، أو يكون له تعليق على فعل أو سلوك أو قول ؛ فلا يجعله يفلت منه ، وإنما يثبتته في حينه ، ويضعه بين قوسين ، دون أن يخجل ذلك بالسرود أو الوصف ؛ بل إنه يغنى في كثير من الأحيان عن جملة مطولة ، أو عن حركة جديدة ، أو استطراد في وصف الشخصية ، أو تحليل سلوكها وأفعالها . وهذا ما نظفر به في قصة « خمس جرائد لم تقرأ » . ( شعر بأن ذلك عجيب فتعجب ) . ( كان ذلك مرهقاً فتعبت ) . ( لم تعجبني رائحتها فتقززت ) . ( شعرت أن هذا الكلام مضحك فضحكت ) . ( كان ذلك قبيحاً فاستقبحته ) . ( كان قوله هذا غير غامض ففهمت ) .

وفي قصة « مائة مليون نحلة في الرأس » - مجموعة خمس جرائد لم تقرأ - يستخدم

نفس الأسلوب في الوصف لكن جملة هذه تأتي للشرح والتفسير ، وليس لإضفاء حركة جديدة : ( ولم تكن نقطة سميكة ! ) ، ( فيكون مبنى المجمع الحكومي هو أعجوبة الأعاجيب : القاعدة ضيقة والقمة مفرطحة ! ويكون مهندس المجمع الحكومي قد صنع مالم يستطعه سلفه مهندس الهرم الأكبر ! ) : ( لم يخدعني مدرس الجغرافيا عندما قال إن مصر مناخها : حار جاف صيفا ، دافئ ممطر شتاءً ! ) ، ( قد لا يكون بالضبط ) ، ( وكان تعجبه رسمياً لأنه كان مازال في ملابس العمل ) : ( مع عدم المؤاخذه ) : ( وقد أسماها : البطي ) ، ( على الإنسان أن يكون حريصاً في هذه الأيام ) : ( وكانت نظراتهم جميعاً مركزة على الروث ) ، ( ألا من حل أو جواب ؟ ) ، ( لم يكن بمقدوري أن أجلس على القضييين معاً ) ، ( وقد تنبعت إلى أن أنفه كبير ) : ( لم أتعب نفسي بالنظر وقلت إن ذلك من فعل الوهم ) : إلى غير ذلك مما احتفلت به القصة ؛ ومما نجده في قصص أخرى مثل : « كل الرجال كل النساء » ؛ « كل الأنهار » وغيرها .

وقد تفرد مجيد طويبا بذلك . ولعله أراد أن تكون له شخصية لافتة في السرد والوصف . إذ إنه لا يجرب مرة أو اثنتين أو ثلاثاً ؛ ولكنه يجتهد كي تكون تلك المحاولات علامات ثابتة . لأننا نجدها في أكثر من قصة ؛ وتتردد في أكثر من مجموعة . كذلك الحال بالنسبة لاستخدام الفعل المضارع . نقرأ له قصة « لا يذكر البداية » - مجموعة الأيام التالية - « يلوم نفسه لأنه لم يحدد مواعده في وقت مبكر » ، « يعود إلى جريدة الصباح » ، « يسمع صوت السيكون » ، « يدخل الحمام ليحلق ذقنه » ، « يخرج إلى الطريق » ، « يبدأ الفيلم الكبير » ، « يخرج من السينما » ، « يخف ضجيج المدينة » ، « يدون المداول ملاحظاته في نوتة صغيرة » ، « يفاجأ بوجود كلب أسود » ، « يرمق المداول وهو يقول في جدية » ، « يعود إلى المداول ليجد أن ابتسامته العمل قد عادت إلى وجهه » ، « يومىء في ملل ، الخضرة طيبة » .

ويلعب الفعل المضارع نفس الدور في قصة « المكان والزمان » - مجموعة فوستوك يصل إلى القمر - إذ تبدأ به بدايات الفقر . وتستخدمه لا للدلالة على حركة الشخصية المحورية وحدها ؛ ولكن للوقوف على الحركات الآنية ، في ذات اللحظة ، للتلميذات داخل الفصل الدراسي ، مع المدرسة . والأكثر من ذلك أن الكاتب يبدأ الجمل القصيرة داخل بناء الفقرة الواحدة بفعل مضارع . كما نلاحظ في الفقرة الثانية : تعب من طول الوقفة - تجلس على المقعد - ترمقهن في عطف وحنان - تهرش تلميذة في شعرها - تعض أخرى في قلمها - تضيق ثالثة من عينيها - يفرقع إصبع من ركن الفصل .

وهكذا : حتى نهاية القصة ! إن للحاضر وجوده القوي . وإذا وجد الماضي فإنما يكون مرتبطاً بالحاضر . وقدرة الكاتب تبدو من حيث إنه لا يتعامل معه ماضياً : بل إنه يستخدمه حاضراً آنياً : ومن تفاعل الحاضر - الآتي ، مع الماضي تلمح صورة المستقبل ، أو الزمن القادم . إن هارموني الأزمنة ، وانصهار عدد منها في زمن واحد ، لا ينفصل عن شخصية البطل : كما أن حدوث أكثر من فعل ، في أكثر من مكان ، في وقت واحد ، يرتبط ارتباطاً عضوياً بالفعل الذي يؤديه البطل : وما يوحى به من أبعاد ودلالات . ومع ذلك فإن العالم الفني الذي يرسمه الكاتب ليس ضبابياً . ولا جامداً . إنه عالم معقول ، متحرك ، فيه قدر كبير من النقاء ، والهدوء النفسي ، والشاعرية . والكاتب يلجأ إلى مختلف الأساليب كي يجعل هذا العالم ماثلاً أمام عيني القارئ . وكان أكثر استخداماً للعناوين الداخلية ، التي قد تكون رئيسية في بعض الأحيان . وكأني به يكتب سيناريو عمل تليفزيوني أو سينمائي . إذ نراه يوضح للمخرج بعض المسائل التي يذكرها عند التنفيذ . في قصة « المعدول والمقلوب » - مجموعة ( الأيام التالية ) - نجد عنواناً ثانوياً جانبياً هو :

- ١ - مهاب . لكنه يفسره على هذا النحو : ( لكل دائرة مركز واحد - حقيقة هندسية ) ص ٥٧ . ثم نقرأ عنواناً آخر في ص ٦٦ .
- ٢ - سعاد : ( الشاذ يخلق الشاذ ) . وفي ص ٧٦ .
- ٣ - نبيلة ( الضحك الزائد يسيل الدموع كالبيضاء ) . وفي قصة « الوباء الرمدي » ص ٢٦ نجد عنواناً جانبياً على هذا النحو : السيد / طه مبروك . لكنه يشرحه بأنه ( فلاح - والد نادر ) على طريقة كتابة السيناريو . وفي صفحة ٢٨ : الطالب أ . س . د . ( طلب عدم ذكر اسمه بالكامل ) . وفي مجموعة ( الوليف ) تتوفر القصص التي تتخذ مثل هذا الأسلوب وسيلة فنية مثل : « جميلة مثلها » ، « بعض المنحنيات » ، « إغماض العين » ، « الوليف » . لكن ذلك لم يمنع الكاتب من الجمع بين السياق التقليدي ، والأسلوب العادي المألوف في السرد ، وفي جعل ضمير المتكلم هو السائد : راوياً وبطلاً ، وبين الحرص على أن يتمسك بالتجديد منذ إصداره المجموعة القصصية الأولى ، حتى مجموعته الأخيرة في ١٩٧٨ . فهناك قصة بعنوان « أشهر رسائل الحب » - ص ٨١ مجموعة ( فوستوك يصل إلى القمر ) - يقوم السرد فيها على تبادل الرسائل ، وهو أسلوب كان مفضلاً عند الكتاب الرومانسيين . وثمة قصص أخرى لا نحظى فيها بأى ملمح من ملامح التجديد ، مثل « للذكرى » و « النظرة فالابتسامة والعمر قصير » و « الرحيل » و « زفة » .

والحوار في قصصه قصير . يكتبه بلغة عربية سليمة . لم يلجأ إلى العامية . بل إنه لم يبت في ثنايا الجمل الحوارية أو في أثناء السرد والوصف كلمة عامية . يزعم أنه لم يجد غيرها كي تعبر عما يريد أن يقول . أو تحت شعار الواقعية . وتطول الاستشهادات والفقر لو أننا حاولنا وضع نماذج أمام القارئ . لكنه من غير شك ؛ يكتب حوار دارس للسيناريو؛ مهتم بالتقطيع السريع للصور ، والجمل . حريص على تتابع الأحداث . وهذا نموذج من حوار يدور بين أم وزوجها حول ابن لهما :

- ابنك نبيل خرج الساعة السادسة ولم يعد إلا في التاسعة والنصف . ومن المؤكد أنه ذهب إلى السينما .
- أين كنت ؟
- أذاكر مع صاحبي حمدي .
- كذاب .. أين كنت ؟
- لست كاذباً ..
- أمك تقول إنك كنت في السينما ..
- كنت أذاكر مع حمدي ..
- اسمع يا بني الذي يحمل قربة مخرومة تخز عليه ..
- والله العظيم ما دخلت السينما ..
- أمك تقول إنك كنت في السينما ..
- .... .... ....

- اسمع يا بني .. أنا أبوك وتهمني مصلحتك . ذاكروني الإجازة تفضي للسينما ص ١١١ - مجموعة ( خمس جرائد لم تقرأ ) قصة « كل الرجال كل النساء » .

ولو أننا اطلعنا على أول قصة كتبها ونشرها ضمن مجموعة ( فوستوك يصل إلى القمر ) تحت عنوان « الفأر الذي لم يميت » لتبين لنا حرصه الشديد على كتابة الحوار باللغة الفصحى . وعلى أن يكون قصيراً ، وشائقاً وجاذباً . وعلى أن يتطور بالحدث إلى حد كبير . وهو العنصر الغالب على بناء هذه القصة القصيرة التي تقع في صفحتين ونصف الصفحة .

وتحتاج لغة السرد والوصف والحوار عند يحيى الطاهر عبدالله إلى دراسات خاصة . ذلك لأنه اعتبر الفن بناءً لغوياً ؛ ومن ثم جاء تفرده وإنجازه . وقد وقفنا - قبلئذ -



عند معارضته للنمط اللغوي المجرد المستخلص من الحكاية الشعبية بعامية ، ومن حكايات « ألف ليلة وليلة » بخاصة . في محاولة منه للإفادة من اللغة الشعبية ؛ في مقابل البلاغة العربية التقليدية . تمثل ذلك بصفة خاصة في « حكايات للأمير » . بالإضافة إلى صلة نهايات بعض القصص ببدايات قصص أخرى . واعتماده على وسيلة « الحكى » بصفة أساسية ؛ لأنه - كما قلنا - كان يحفظ قصصه ، ويلقيها ؛ كما يلقي الشاعر الشعبي سير الأبطال ؛ على جموع المستمعين .

لكن هذا اللون من الصياغة لم يشكل العمود الفقري في كل ما كتبه يحيى الطاهر عبدالله من قصص . بمعنى أن التجديد والابتكار لم يتناول كل ما أبدع . فثمة تراوح بين الأسلوب التقليدي العادي ، وبين ما استهدف الكاتب إحداثه من تغيير وتباين . البين بين الوسطية . أضفت ظلها على هذا الكاتب الذي زعم الباحثون بأن انجازه الكبير كان لغوياً في أساسه .

يبدأ فقرات قصته « الدف والصندوق » بفعل ماض : ( ضغط . ظل . مد صالح يده . خرجت مريم . دخل صالح . دخلت مريم . قال سعيد . قعد سعيد . زام الكلب . مسحت زجاجة الفانوس . تركت مريم ) . وقصة « معطف من الجلد » ص ٤٦ ، ٤٧ تحتفل هي الأخرى بالفعل الماضي . بل إن الفقرة الأولى من صفحة ٤٧ ورد بها الفعل « كان » خمس مرات . والفقرة الثانية ورد فيها الفعل « قال » سبع مرات ؛ جنباً إلى جنب والفعل « كان » خمس مرات .

وتصل العادية ومحاكاة طريقة الحكى البسيطة إلى حد عدم الاستقامة ، والابتعاد عن القابلية والمعقول في قصة « ليل الشتاء » - مجموعة « ثلاث شجرات كبيرة ثمر يرتقلاً » - ( منذ عشرين عاما . انطلقت في بيتهم زغرودة .. غمرت أختها .. جرت .. توردت خدودها لأنها بنت .. لأن أختها غمرت .. لأنها فرحت به .. بأبيه - عسكري في البندر - مرتب حكومي .. لحم وخضار وسمنة تغطي جسمها النحيل .. لا تعرف أكثر من هذا ولا تريد ) حتى عندما أصبح أبوه .. بشريط . باثنين .. بثلاثة .. ببذلة صول .. لم تعرف ولا تريد حتى بعدما لم يأت الخضار واللحم .. لم تعرف ولا تريد .. لا تريد رغم أنها مازالت نحيلة بلا شحم ولا لحم .. ورغم هذا وذاك وكل شيء .. رغم أنها لا تعرف ولا تريد .. كان أبوه يصرخ لم يرفع يده عليها طوال المعاشرة ولكنه كان يصرخ « ياسقى أنا غريب عن البلد دى .. لا أهل ولا أحباب .. ولدك لازم يعرف كده .. أنا مش قد حد .. مش قد حد .. بلاش أصرخ ياولية العلة منك والطب عندك » .. لم تعرف مبرراً لصراخ زوجها .. ابنها ولد ككل الأولاد ، يلعب ويخاف

ويصاحب وليس في هذا عيب . و ... و « سيد » يعرف أن أباه قال هذا الكلام لأنه . لأنه مشغول بعمله ولا يقابله .. لأنه يأتي بعد أن ينام « سيد » . و « سيد » يعرف أن كلام أبوه له وليس لأمه ويعرف أن أمه لم تقل له كلام أبيه الذى هو له وليس لها . و « سيد » يعرف أن أباه يحل عقدة العقد لكل من هب ودب - ولكنه - لا يقدر على حل مشاكل ابنه مع أهل البلد ، فهو « غريب عن البلد دى .. مش قد حد .. مش قد حد » ( ص ٧١ - ٧٢ .

كذلك فإن الحوار يطول في قصة « الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة » - مجموعة أنا وهى وزهور العالم « فيحتل صفحات ١٠١ ، ١٠٢ ، ١٠٣ ، ١٠٤ ، ١٠٥ ، ١٠٦ ، ١٠٧ ، ١٠٨ ؛ ثم يأتي المؤلف ليعلق قليلاً ، ويعهد لحوار آخر يتواصل ويمتد ١١٠ ، ١١١ ، ١١٢ ، ١١٣ ، ١١٤ . واللافت أن هذا الشكل ، وتلك الصياغة ، يتجاوزان مع ما نجده من ملامح جديدة في الوصف والسرد والحوار التي توصل بها في قصة « شمس » من نفس المجموعة صفحات ٣٦ ، ٣٧ ، ٣٨ ، ٣٩ ، ٤٠ .

ومعظم صفحات قصة « إيقاعات بطيئة ومنتظمة أحياناً » يقطع السياق ببعض الفقر ، أو الجمل ، بقصد التصوير أو الوصف أو التعليق ٨٧ ، ٨٨ ، ٨٩ ، ٩٠ ، ٩١ . أى معظم صفحات القصة . أما العناوين الداخلية التي أصبحت قاسماً مشتركاً أعظم لدى أغلب كتاب هذا التيار ؛ فإنها جاءت عنده بمثابة الإشعاع القوى المهيء للجو أو الموحى بالفكرة . ففي قصة « الفخاخ منصوبة للمحبين » نجد هذه العناوين : مدخل - قاصد الجبل - الرحلة - صيحة الجبل - المعبر - أولاد آدم - العدة - عائق - على أبواب الوادى - الحلم - النداء - اللقاء - البغته والمتفرجون - صانع الفاجعة يلم الخيوط . مع ملاحظة أن العنوان الواحد قد يتصدر فقرة واحدة أو فقرتين اثنتين على الأكثر .

كذلك الحال بالنسبة لقصة « التهر السادس من العام الثالث » : البداية - عقل الأم - بخيت البشارى في حديث يقظة - من حكم الليل معلم القرى - الصبية مضطربة والليل رفيق الأفكار - الشهر الثالث من العام الثالث - ما قاله الحجر وما قالت الفجرية - خبر - بشارة خير - الحمد لله والشكر لله - نقاش - بخيت يواجه نفسه - أخيراً وصل الجواب من مصطفى - النهاية . والقصة كلها تقع في سبع صفحات . ولعل إكثاره من مثل هذه العناوين كان بدافع الرغبة في الوصول إلى وسيلة تساعد على حفظ القصة . إذ كلها كانت الأحداث ، والمواقف ، مجزأة ، وقصيرة ؛ وكلما

كانت كل منها - كل مقطع - يحمل عنواناً ؛ فإنما يعاونه ذلك على سهولة الحفظ ، وعلى سرعة التذكر ، ثم على الربط بين المقاطع ، والمواقف ، والأحداث .

ولا ننسى توافر السرد المباشر الحاد ، مع الاهتمام بالتفاصيل ، والجزئيات البسيطة ، والصور المختارة من الحياة اليومية ، ووصف الأشياء المادية وصفا خارجياً ، دون تمريرها بداخله أو بمصفاة ذاته . وبخاصة عندما قدّم القرية الصعيدية ضحية لسلطة المدينة - العاصمة الكبرى - القاهرة ؛ حيث يتصادم الفلاح القادم من القرية مع المدينة ؛ محملاً بكل هموم الكرنك القديم « حكاية الصعيدى الذى هذه التعب فنام تحت الجامع القديم » .

بيد أن عبدالحكيم قاسم يجتهد فى أن يمرر كل شئ : بسيطاً أو معقداً ، من خلال ذاته . ومن ثم جاءت لغته هادئة . كما حرص على أن يكون « الحوار » بين الشخصيات على لسانه هو . إنه يتحمل مسئولية القص ؛ ولا يدعها تعبر أو تتحدث عن نفسها . إن ذاته حاضرة ، وانطباعاته طاغية دائماً أبداً . لكنه لا يوصلها بشكل خطابى مباشر ؛ وإنما يحاول أن يقطرها ويكتفها ، بحيث تخرج رامرة أو شعرية ، بعنتها مشاعر خاصة داخلية ، وليست عناصر خارجية مادية .

يصف « البندرة » التى هى « غندرة » قريته على هذا النحو الخاص جداً : ( على رصيف محطتنا لافتة أسمنتية كبيرة مكتوب عليها اسم البلد . وإذا وقف الواحد على الرصيف ومد بصره بعيداً فسيجد القرية متكومة على نفسها قابعة فى منخفض من الأرض ، وعلى جانبيها من الشرق والغرب ضفتان من الحقول مرتفعتان عنها ارتفاعاً كبيراً . وسيجد الواحد مستنقعا شاسعا يكتنفها من ناحية الشمال . هل يدل هذا على فرغ النهر الذى مر من هنا يوماً والذى جف وتحول مجراه ، والذى تقع قريتنا فى قاعه القديم ؟ ) ص ٤ - الأشواق والأسى .

إنه يحول القبيح إلى شئ جميل . يسعى كى يجعل من القرية الخاصة شيئاً حضارياً مرتبطاً بالتاريخ . لم يترك للواقع المادى الموضوعى السيطرة على الصورة . بل فرض رؤيته ومشاعره الخاصة . ( كنت أحتفظ بأحسن جلايبى لصلاة الجمعة . يومها كنت أستحم . أسير مع الناس نحو المسجد ذائباً أدباً . أتأمل قدمى النظيفتين فى شبشبى . أجلس على الحصر بين صفوف المصلين مطمئناً فى عتامة المسجد الخفيفة الندية وبين الناس الطيبين الهامسين بالتسايح . الآذان والتلاوة تغمر القلوب فتهمى بالاستغفار قلبى مشوق إلى لحظة يتدفق فيها المصلون خلف الإمام فى صوت مثل نهر هادئ : -

أمين ... لحظة خارقة العمق والجلال ينسحق تحت وقعها المدمدم إحساسى وترتجف في أعضائى فرحة تحلق حول صوت عم بكر المتميز في نهر الأصوات الزاخر ( ص ١٢ .

وقصة « الصندوق » ليست إلا أغنية عشق حزينة . الانطباع فيها هو العمود الفقرى . حيث لا فكرة ولا موضوع ولا قضية ولا صراع ولا دراما - كما قلنا من قبل - إنها صورة نفسية داخلية لوفاء زوجة مات عنها زوجها المحبوب بعد خمسة أيام من الزفاف . ولم تعد تملك إلا الصندوق الذى يضم حاجات الفرح ، والثياب ، والعطور . فلم يكن إلا الأسلوب الشعرى الصافى وسيلة لتصوير الأشياء والمشاعر والمواقف ( كان في يده خضاب ، وعلى ظاهر الكف وشم أسد يسك سيفاً . وباليد الأخرى أمسك المنديل من هذا الطرف . ثم عصبه على رأسها بنفسه . ثملت في المرأة ذات الرجلين المعلقة على الحائط . ضحكت للعصبة المائلة على حاجبها وخبطته على ذراعها قائلة : أأخرج على الناس هكذا !؟ ) ص ٢٠ .

نفس الوسيلة يتخذها في « الخوف القديم » و « غسق » ؛ وكل القصص القصيرة التى تدور حول ذكريات قريته ، أو حول شخصيات منتقاة منها . هذه هى مشاعر « الشيخ » تجاه ابنه الذى كبر ( قلب الشيخ يصطخب على وقع خطوة الابن الثقيلة . شوق الرجل متعلق بابتسامة الابن العريضة . لن يسمح له بعد الآن أن يخفى عنه شيئاً . عليه أن يقول كل شيء .. والآن .. إن الأب فرح وعاتب وخائف . جلس الابن إلى جوار أبيه . كم كبر حتى ما عاد يرى فيه طفله القديم . اخشوشن الصوت يأتي من أعماق حزينة . ومن الوجه اختفت الاستدارات الناعمة الطفولية ونبأت الملامح كأنها قدت من حجر طاحون ، واليدان قابضتان على صف الكتب على الركبتين . تلك أيدي الرجال الذين تمرسوا بالفأس وأنواء الغيط رجلاً بعد رجل بعد رجل . مبارك أيها الابن الصالح . ربما فيه شيء من عطر طفولته البعيدة . يحكى والأب يسمع الكلمات بقلبه ويدركها بأساه ) ص ٥٢ - ٥٣ .

أما السيد الرهيب المزدهم الجوانب بالهياج ، فكيف تحولت طباعه وتبدلت سلوكياته ؟ يلتمسها في غير « المادة » وإنما يبحث الكاتب عنها في « المشاعر » : ( لكنه صار طبيئاً . كيف كان هذا ؟ ربما بدأ الأمر بداية صغيرة . ربما كان أن خطأ صغيراً وقع تحت بصره . إذ ذاك ارتعدت كل الفرائص ، انقطعت كل الأنفاس ، توقفت كل القلوب عن الخفقان ، سكنت عناصر الدار في انتظار وقع الصاعقة . في انتظار أن ينقض الشيخ على المخطيء بالعقاب . والسيد التهب عيناه البنيتان بالغضب . انتفخ صدره ثوراناً والوجوه جامدة حائلة اللون كأنها أقتعة معلقة على الجدران . ثم لم يحدث شيء .

لم يدو الانفجار المروع . لم يوقع بالمخطيء العقاب . والسيد استدار خارجاً ( ص ٥٦ .

لم يشأ عبدالحكيم قاسم الاستمرار فيما يميزه ، والإضافة إليه ، أو التجديد فيه . إذ أحاطه بسمات تقليدية مألوفة ، كالوصف التفصيلي لجزئيات الواقع الخارجى المادى ؛ وطريقة الحكى العادية (٢٩) والإكثار من الشخصيات « فى ذلك اليوم » ؛ وحشد عدد كبير من التشبيهات والصور المنتخبة من الحياة الخاصة بقرينته هو ؛ التى ربما لا تكون معروفة فى قرى الريف المصرى الأخرى .

فى قصة « الصندوق » ص ١٥ يتتبع حركة الشخصية تتبعاً آنياً دقيقاً هكذا : ( وكانت كل يوم تصعد السلم الطبئى درجة .. درجة ، حينما تكون الدنيا وقت القيلولة وكلهم نائمون ، والدجاجة السوداء العتيقة نكشت بمنقارها وأظافرها حتى صنعت لنفسها مهذاً صغيراً نامت فيه منقوشة الريش مغمضة العينين مفرجة المنقار لاهثة الأنفاس ، يكاد تنفسها أن يسمع فى صمت الدار . تصعد السلم درجة درجة جامعة أطراف ثوبها الأسود حتى لا يحف بالدرجات ويحدث صوتاً . ينفرش قدمها المعروق على بسطة الدرجة التى تدوس ، ويتقبض إذ ترقعه ، تماماً مثل مخلب الدجاجة السوداء العتيقة ) .

وفى قصة « السفر » يفعل الشيء نفسه ، حيث يتابع حركة الشخصية المحورية ( لم تتم ، باتت ليلتها أرقه تنقلب وتنتظر للعيال . حينما صاح أول ديك هبت واقفة . رفعت شريط المصباح فملأ الضوء الغرفة . أخذته من على المسمار وخرجت به إلى وسط الدار . السلة على المصطبة فيها ما خبزته مساء الأمس . لايد للمسافر من الزاد ، فإن خبز البنادر مغشوش . دست يدها فى طاقة الجدار أخرجت المنديل المعقود على النقود . النقود هى كل شيء ، من ضاع منه ضاع . قبضت على المنديل ووقفت محتارة . أخيراً أحكمت وثاقه فى تكة لباسها ، ها هنا سيكون فى أمان ) ص ٣٥ .

ويواصل متابعة حركة الشخصية ( مرة أخرى عادت لتتربع على الرصيف . التربة تنساب بين الشطين الأسمرين . السكة تصحو قليلاً قليلاً بالسارحين فى البكور . الندى يتساقط من أوراق التوت الشاحبة فيبلى دائرة حول جذع الشجرة . وبعد لم يأت القطار . صحا الولد . دهش قليلاً ، لكنه صاح من الفرح لما عرف أنه مسافر . ظل يتقافز حول أمه كالقرد . الشمس الذهبية الهشة كزغب الديوك بدأت تفرش أرضي الرصيف وتلمع على حبات الرمل الصغيرة الناعمة . بدأ المسافرون يتبادلون حديثاً متردداً ضاحكاً . وبعد لم يأت القطار ) ص ٣٨ . وثمة نماذج كثيرة تجرى على هذه الشاكلة ؛ وتلتقى عند نفس الأساليب والمفردات ، والمنهج ، الذى كان يتبعه الكتاب

السابقون . من غير أية محاولة للتجديد ، وإعادة التشكيل ، والصياغة اللغوية المبتكرة .

وكما كان يحبى حقى من ناحية ، ويوسف إدريس من ناحية أخرى ، يیشان كلمات عامية ، أوتشبييات مستعدة من اللغة العامية التى تجرى على لسان الناس فى أحاديثهم اليومية ؛ فإن عبدالحكيم قاسم نحا نفس النحو . بل إن عاميته خاصة بقريته هو أو إقليمه هو . ومن ثم فإننا نقرأ له مجموعة كبيرة من التشبييات التى قد لا يعرفها القارئ الذى نشأ فى المدينة ، ولم تكن له أية علاقة بالقرية المصرية .

« العجوز كومة من قماش أسود يطل منها وجه مثل التينة الناشفة » ص ٢٧ « كان ديكاً شامخاً » أو « جلاً مولداً هصوراً » ص ٥٥ « صاحب الدكان واقف على الباب معروق الوجه ناشف كفزع السنط » ص ٨٥ « قفز من الدوكار منتشياً كديك » ص ٩١ « الخوف ينفذ فى القلوب كالخيط فى حبات العقد » ص ٢٥ « لفت العجائز بالطرح السوداء وجوههن الزيبية » ص ٢٥ . وثمة أشياء لا يعرفها إلا الرفيون مثل : « أخذت جلباب سفرها الأسود من على وتد مرشوق فى الحائط » و « دست يدها فى طاقة الجدار أخرجت المتديل المعقود على النقود » و « رفعت شريط المصباح فملأ الضوء الغرفة . أخذته من على المسمار وخرجت به إلى وسط الدار » ص ٣٥ - ٣٦ . هذه الشواهد جميعاً مستمدة من مجموعة ( الأشواق والأسى ) التى صدرت ١٩٨٤ . لأن آخر مجموعاته وهى ( ديوان الملحقات ) ١٩٩٠ تنتمى شكلاً ومضموناً إلى عالمه الذى عبرت عنه مجموعاته القصصية السابقة ، كما أنه قدم بعض التجارب شديدة الخصوصية فى أغلب الكتاب .

لكن تجربته اللغوية وقفت فى منزلة بين المنزلتين على أية حال .

● ننتقل - بعدئذ - إلى البحث عن مدى اقتراب هذه المجموعة من الكتاب ، من استخدام الوسائل الفنية الحديثة ؛ كالرمز ، والأسطورة ، والحلم ، والمونولوج الداخلى ؛ والاستعانة بالتراث الرسمى أو الشعبى .

والدراسة النصية لما أنتجه هؤلاء الكتاب ، قد تدفع إلى الاعتقاد بأن اقتراحهم من تلك العناصر كان اقتراباً حذراً مصبوغاً بكثير من عوامل التردد ، والرغبة فى التراجع . بمعنى أنهم لم يضعوا « الثورة » على « الشكل » التقليدى القديم ، هدفاً وحيداً وأساسياً يسعون إلى تحقيقه وتطبيقه من خلال قصصهم القصيرة التى كتبوها ؛ حتى يصبحوا - بالفعل لا باقوة . بالكتابة لا بالإعلان والدعاية - مجددین ثائرين مختلفين عمن سبقهم .



ليس فقط في أساليب الصياغة وأدوات التشكيل ؛ ولكن - أيضا - في الفكر التي يعالجونها ، والموضوعات التي تدور حولها قصصهم ، والقضايا التي يشيرونها .

ويمكن الإشارة إلى أن بعض قصص مجيد طوييا ، قد أطلق فيها العنان لحرية الإبداعية ؛ مدفوعا بحرص شديد على أن تكون قصته جديدة حقا ؛ تكاد تلتقى مع قصص أصحاب التيار الأول من كتاب هذه المرحلة ذاتها ؛ ممن درسناهم من قبل ؛ في اختيار الموقف ، وفي نوع الشخصية وملاحمها ودلالاتها وحركتها ؛ وفي الدلالة على عبثية الحياة ، ولا معنى الوجود ؛ وفي التأكيد على اختناق الفرد المأزوم ، ولا جدوى البحث عن وسيلة للخلاص .

وإذا كانت محاولات يحيى الطاهر عبدالله قد تجسدت - في الدرجة الأولى - في طريقة الصياغة اللغوية ؛ وفي الوصول بعنصر « المكان » إلى حد « القيمة » المعيارية ، والشخصية الاعتبارية فإن ؛ البناء موروث ، والقاعدة الأساسية تقليدية ، والحكي شعبي . حتى إننا - في بعض فقر النص المحكي المقول - نجد أنفسنا إزاء ليال من « ألف ليلة وليلة » وراوي يحكي لأمر ، كما كانت شهر زاد تحكي لشهريار . بالإضافة إلى « الصورة » وعناصرها التفصيلية ، والعين اللاقطه التي تسلط أشعتها في زوايا « المكان » ؛ المحدد المحصور في بيئة الكرنك القديم في كثير من الأحيان ، أو في « مقهى » أو في « بار » .

كما أن التوسل « بالحلم » أو بتيار الوعي ، والاستعانة بالتراث الشعبي أو الرسمي ؛ جاء - في الأغلب الأعم - في شكل تقليدي أشبه بما قرأناه في القصص التي كتبها رواد القصة القصيرة في الربع الأول من القرن العشرين ، أو في النصف الثاني منه . فالكاتب يعرفنا بوضوح أن الذي يجري إنما يحدث في « حلم » بعيدا عن « الواقع » و « الوعي » . وأحيانا ما يكون قريبا منها لصيقا بها . وقد نعرف من كلمات النهاية - فقط - أننا كنا بصدد « حلم » شهدته الشخصية . أو أن الذي كان قد حكاه وقصه علينا إنما هو شيء لا صلة له بالحقيقة ؛ خوفا من الاتهام - مثلا - بأنه يعادي الواقع أو ينقد النظام أو يرفض ماهو قائم ؛ سياسيا واجتماعيا واقتصاديا وفكريا . فتكون الإشارة بكلمة « الحلم » في نهاية القصة أو في بدايتها وسيلة للهروب أو التستر ؛ وهو ما ينفي القدرة على تشكيل وجهة النظر أو اتخاذ موقف من الواقع .

وهنا يصبح « الحلم » شيئا آخر غير ذلك العنصر المهم المستحدث في عملية الصياغة الفنية والبناء المعماري للقصة القصيرة . حيث تكون له لغته الخاصة ذات الدلالات

المعينة . وله صوره ، وعلاقات الشخصيات المتحركة في داخله . والأنظمة الدلالية للكلمات والحروف ؛ وله منطقته الداخلي ؛ وأبعاده الشعورية واللاشعورية .

ولا يختلف الأمر كثيراً بالنسبة لاصطناع الرمز ، واللجوء إليه . أو الاستعانة بالأسطورة ، وتداعى الوعي ، وبناء الحديث النفسى أو المونولوج الداخلى ؛ بما يعنيه هذا العنصر بكل دقة واتقان . وبما ينتهى بالقصة القصيرة داخل إطار المجموعة الواحدة للكاتب إلى أن تصبح « قصة خاصة » . تأتى مختلفة في تركيب مادتها ، وفي اتجاهها الفنى والموضوعى ، ومقصدها الرمزي ، وفي أثرها ، وإيقاعها ، وقوتها ، وعمق نظرتها . وتختلف - كذلك - من حيث غناها ، ومدى تعقيدها ، وشمول نظرتها للحياة .

والنصوص القصصية ذاتها تكشف - بموضوعية وحياد - عن تواضع شديد في الإقدام على بنية قصصية جديدة ، أو تشكيل فنى مستحدث . بل إنها تدل على حيرة وقلق واضطراب عند محاولة الاقتراب من الأدوات الفنية الحديثة . وهنا ينبغى التأكيد على الدور المهم الذى لعبه كاتب الرواية الفنان الكبير نجيب محفوظ . فقد كتب فيها بعد ١٩٦٧ وعلى أثر النكسة عدداً كبيراً من القصص القصار ضمتها مجموعاته : « تحت المظلة » ١٩٦٩ ، « شهر العسل » ١٩٧١ « حكاية بلا بداية ولا نهاية » ١٩٧١ ، و « خمار القط الأسود » ١٩٦٩ ، و « الجريمة » ١٩٧٥ . أعلنت قصصه تلك عن تجديد لاقت ، وموقف ملتزم بضرورته ، وإعلان صريح بأهميته فى تلك المرحلة الحضارية ؛ لأن ذلك « الشكل » كان هو الشكل الفنى الملائم لإنسان ذلك المجتمع ، بظروفه السياسية والفكرية والاجتماعية . دون تردد ، وبلا خوف ، ومن غير « وسطية » . إذ الفن اقتحام ، وجراً ، وموقف ، وتصادم مع التيار ، واندفاع عكس الريح ، لا يميل معها حيث تميل .

واللافت أن تجارب نجيب محفوظ فى القصة القصيرة الجديدة ، سبقت - فى ثورتها الفنية وبنائها الجديد - كتابات هؤلاء « الوسطيين » المترددين الخائفين : فكراً وفناً ، موضوعاً وشكلاً ، فسلطت الأضواء على نجيب محفوظ باعتباره رائداً يَجِدُّ فنه ، ويسبق جيله ، ويقدم « المثال » للأجيال التالية . فى حين وقف مثل هؤلاء يتفرجون عليه ، وينبهرون به ، دون أن تدفعهم الغيرة الفنية لمحاكاته ، والسير فى السبيل الجديد الذى راده وأعلن عنه - بالفن - لا بالصياح والهياج . بالإبداع لا بالشللية والتحيز . ومع ذلك فإن الكتابات المصاحبة لقصص هؤلاء ظلت مستمرة فى مبالغاتها غير المقنعة ، البعيدة عن الصدق النقدى . حتى تحولت قصص هذا التيار الوسطى إلى قصص « ثائرة » ، وغدت مواقفهم « الوسطية » بطولات لا نظير لها ، وأصبحت محاولاتهم

« المتواضعة » اتجاهيات وتيارات مؤثرة فاعلة . إلى غير ذلك من الصفات التي قد لا تجد مصداقيتها من النصوص ذاتها .

من ذلك مثلاً استخدام محفوظ عبدالرحمن للمونولوج الداخلي في قصة « القطة والإنسان » مجموعة ( البحث عن المجهول ) . صفحات ٦٤ ، ٦٥ . وقصة « الملح الذى نزرعه » صفحات ١٠٢ ، ١٠٦ ، ١٠٧ ، ١١٤ ، ١١٦ . يقول في صفحة ١٠٦ ، ( قلت لنفسى في ذلك الوقت : « لقد ظلمت أخاف منه طوال حياتى ، ولقد جاء أخيراً .. لكن ماذا بهم .. فى الدرجة الأولى أو الدرجة المائة ! ما الجدوى ؟ إن النهاية واضحة .. الموت ! يا للحزن ! إن رائحة دبغ الجلود مازالت تطاردنى حتى قتلت الشم فى أنفى والصحة فى صدرى .. أنت ياخواجة داقيد المنتصر الوحيد » ) ويقول فى نفس الصفحة : ( لقد كنت أسير معها فى طريق الجامعة العريض . قلت لنفسى فى تلك اللحظة : تزود ياولد بنظرة من كل شىء حولك ، فإن هذه النظرة ستذهب ذكرى عندما يشيب شعرك ! وكانت تحمل كتبها على صدرها كما تحمل الأم طفلها فى لحظات الصفاء .. وأثناء الحديث قالت لى إن بيتاً صغيراً لاثنتين أمر سهل إذا تساندت الأيدي . ومنذ ذلك اليوم أخذت أرسم صورة للشقة التى ستعيش فيها .. ستائر كثيرة .. هذه فكرتها والكراسى لونها أزرق .. والمطبخ نظيف ولامع ، ولكن الأحلام انتهت مع الكلمات القليلة التى قالها الدكتور ) . وهكذا يبدو الحديث النفسى مباشراً جداً ؛ لا يختلف عن أسلوب السرد العادى الذى توصل به الكاتب فى القصة كلها . وقد حاول الإيحاء بأن الحديث النفسى الداخلى مختلف عندما قدم له بقوله : « قلت لنفسى فى تلك اللحظة » . وهو ما قد يدل على عدم وعى بالدور الفنى للمونولوج الداخلى ، وموضعه ، ودوره .

ولا ينفى هذا أن محفوظ عبدالرحمن حاول الاقتراب من عالم اللامعقول فى قصته « السادة . أكلة لحوم السادة » مجموعة ( أربعة فصول شتاء ) : حيث نجد عالماً غريباً ، الأشخاص فيه حروف ، ولحم الانسان لا يختلف عن لحم الكائنات الأخرى ( لكنه اعترف أن لحم الأنسة « ل » قد اختلط ببعض اللحم الآخر فى الثلاجة . وأنه تناولوه فى طعامه ، فى البداية دون أن يدرى ، ثم وهو يدرى بعد ذلك ، وأنه كان رائع الطعم ) ٩٦ . ( فقد تكونت جماعة فى إحدى البلاد لأكل لحوم البشر ، وصدر كتاب يدافع عن فكرة الأستاذ « ت » ، وأعلنت جماعة فى إحدى البلاد أنها أكلت لحم قسيس ، وأنه كان لذيذ الطعم . واختفت النجمة السينمائية « ص » ، وقيل إن بعض المعجبين بها قد أكلوها ، واضطرت هيئة الأمم إلى الاهتمام بالموضوع ، فأحالته إلى إحدى منظماتها لدراسته ، وأعلن أحد المحامين أنه جرب أكل لحم إنسان قبل أن يقوم

بدفاعه ، فوجد أنه لا غبار عليه . وعندما اجتمع الناس ليستمعوا إلى الحكم في قضية الأستاذ كانوا يزجرون ضد ممثل الادعاء ، الذي بدا غريباً ، وعلا الشحوب وجهه ، ولذلك عندما أعلن القاضى حكم البراءة . صفق الموجودون وهللوا في سعادة بالحكم ويقال إنهم في ذلك اليوم أكلوا ممثل الادعاء ( ٩٨ - ٩٩ .

إن الصورة هنا مركبة . والحركة مفقودة . لكن العقل هو الذى يرتب ويركب ، بحيث تأتى الفكرة وقد اكتملت أبعادها . وفي ظل كتابات قصصية للكاتب نفسه : يحرص فيها على واقعية التفاصيل ، والشخصيات ، والموضوع . وفي أسلوب يتعد عن الرمز والحلم والأسطورة واستلهم الموروث ؛ تصبح مثل هذه الصور الغريبة تلميحات وإشارات عن قدرة الكاتب على الاقتراب من هذا العالم الفنى . لكنه - في نفس الوقت - لا يقتحمه اقتحاماً ، ولا يرتبط به ارتباطاً وثيقاً ، بحيث يصبح عنصراً فنياً رئيسياً ومحورياً في معظم نتاجه ، يستخدمه ويتوكل عليه ، ويحدد به ملامح فنه . ويبدو أن الرؤية الواقعية قد غلبت على معالجة محمد البساطى لموضوعات قصصه ، وانعكست بشكل مباشر في اختياره للأدوات الفنية التى تحمل هذه الرؤية . مما جعل « الواقع » الخارجى المادى ، والاستناد إلى تفاصيل دقيقة منه ، تحول دون التوسل بالحلم والأسطورة والرمز وما شابه ذلك . حتى إن القصة التى حملت عنوان « حلم الحلاق » مجموعة ( منحنى النهر ) خلت من الحلم بمعناه الفنى المتطور .

لكننا نلاحظ أنه أقام بعض قصصه على الرمز وحده . مثال ذلك قصة « القطار الملكى » مجموعة ( هذا ما كان ) فى محاولة منه للسخرية من النظم الديكتاتورية التى تزعم ارتباطها بالشعب ، وحبها له ، وصراحتها معه . فى حين أن الأمر كله لا يعدو أن يكون تمثيلاً غير صادق ، وثنائية مسمومة ، وتظاهراً بالديمقراطية أمام حشد الصحفيين الأجانب ومراسلى الإذاعة والتلفزيون وذلك فى لغة مفهومة ، واضحة ، لا غموض فيها ولا التواء .

وتصور قصة « الجنازة » مجموعة ( حديث من الطابق الثالث ) جنازة رجل ميت يقوم هو بالرواية ، أى أنه العين التى ترى ، والأذن التى تسمع ؛ وهنا - فقط - يبدو ظل اللامعقول فى كون الميت هو الذى يصور الواقع ، وحركة الناس فى الجنازة ، والربط بين جنازة الميت الحى وبين يوم ولادته . لكنه لم يكشف عن تناقضات الذين يسرون فى الجنازة ، ولا المفارقة بين ما يفعلونه وما يسرونه . وكأن الهدف هو وصف الجنازة ليس غير . ومن ثم جاء اللامعقول ساذجاً بالقياس إلى أعمال فنية تريد أن تقول الشيء الخطير من وراء استخدام هذه الحيلة الفنية .

كما يختلط الرمز بالواقع في قصة « قصة رجل ميت » مجموعة ( حديث من الطابق الثالث ) . الطفل المبتسم . الكتب المسروقة . بائع الكتب الجوال . الجثة التي لا يُعلم عنها شيء . حشد من الشخصيات : الرجل الطويل ، الحلاق ، الرجل القصير ، مصلح الأحذية ، الضابط ، الشرطي ، جبهة من الناس . لو أن الكاتب تخلص من جزئيات كثيرة ، لو فر لقصته وحدة انطباع واحدة ، وأفاد بما أراد أن يرمز به ، وله . سرقة الكتب . جنون الرجل المجهول وموته بعدها رمز . كل ذلك يحدث في « النفق » - أناس من قاع الواقع الاجتماعي - كما كان لزاماً على الكاتب أن يعمق فكرته ، وأن يركز في شخصية الرجل المجهول أو في جانب فرد من شخصيته وحده ( ١٠٩ - ١١٥ ) .

وثمة محاولة لاستدعاء بعض الشخصيات التاريخية في قصته « التمثال » مجموعة ( أحلام رجال قصار العمر ) للحديث عن الاستعمار الانجليزي والفرنسي ، على لسان عدد من الشخصيات التي يصفها ولا يحدد فكرها وأبعادها وسماتها المميزة : كالرجل الوقور ، وصاحب القبعة ، رجل قصير ، رجل آخر ، الرجل الذي بالميدان ، رجل نحيل تلتطخ بنظلوله ، رجل الشرطة .

أما قصته « مشوار قصير » مجموعة ( الكبار والصغار ) فإنها دفعت بالعلاقات الواقعية بين الأشياء إلى عالم يوحى بالرمز والكابوسية ؛ وإن لم ينفلت من أسر التفاصيل والجزئيات الواقعية ، والسياق المنطقي للحدث ، والتتابع الزمني له ، والأسلوب السردى العادي ؛ وهي - جميعاً - الإطار العام للقصة . وهذا أدى إلى انطباع مفاده أن التوافق والانسجام مفقود بين عناصر البناء . مما جعل الحلم يبدو عادياً ، والغموض لا إشكالية فنية في صياغته ، وافتقاد الأمن غير مقنع ، وهكذا .

وإن كنا نقرأ للدكتور عبد الحميد إبراهيم ما يجعل من هذه القصة استثماراً ذكياً لاتجاه تيار الوعي ، وما يكشف عن لوحات سيرالية في الداخل استفاد فيها محمد البساطي من ادوار الخراط ( القصة القصيرة في الستينيات - دار المعارف سلسلة اقرأ ٥٤١ ) ص ٥٤ والدكتور عبد الحميد يركز دائماً على قصة قصيرة واحدة ، ويجعلها بمثابة لاتجاه جديد عند الكاتب . وهذا لا يعطى القارئ صورة كاملة عن تطور الكاتب ، ولا عن أصالته في هذا الاتجاه أو ذاك . كما أن القصص التي استشهد بها تجدها هي بعينها التي وقف عندها الدكتور صبرى حافظ في مقالاته التي نشرها بمجلة « المجلة » تحت عنوان « مستقبل الأقصوصة المصرية » أغسطس ١٩٦٦ . وكان الأولى بالدكتور عبد الحميد إبراهيم -

وكتابه صادر ١٩٨٨ - أن يعود إلى المجموعات الخاصة بالكتاب الذين تناولهم بدلا من الدوران حول قصة قصيرة واحدة .

ورغم أن بهاء طاهر قد اهتم في بعض قصصه مثل « الأب » و « الصوت والصمت » و « بجوار أسماك ملونة » و « المطر فجأة » بتصوير الملل ، والاتواصل ، واللاحب ؛ فإنه لم يلجأ إلى الغموض والإلغاز . العلاقة بين الأم والابنة من نوع جديد ، لاحب فيها ولا احترام ؛ بل انفصال تام أو كالتام . لكل عالمها . هناك صوت وصمت ولا صدى . كذلك الحال في « بجوار أسماك ملونة » لا حب ، لا انسجام ، لا توافق ، انفصام كلي ؛ لكن - في نفس الوقت - لا غموض ، ولا ضبابية .

أما قصته « بالأمس حلمت بك » فإنها قد لانفهم حق الفهم إلا على مستوى رمزي ؛ حيث تطرح قضية الصراع الحضاري من منظور مختلف . والجو القاتم الذي تلفه كوايس العزلة والاعتراب والموت والخراب الروحي يعد مدخلا للكشف عن أبعاد هذا الصراع ؛ عند الشخصيات التي تجسم حالة الاعتراب والتردد والقلق . ومن خلال تعدد لقاءات البطل « كمال » مع « ماري » تتضح الملامح الأساسية لها . فكمال شخصية مترددة ، غير رافضة ، وغير منسجمة ، وعاجزة عن تفسير كثير من الأمور والأحداث التي تصادفه . ولانقل « ماري » عنه في ترددها . ومن ثم فإنها يعيشان في جو ملئ بالضغط النفسية . لا يقدر كل منهما على مواجهة كثير من المواقع التي تحول دون ممارسة حياته بالشكل الطبيعي . لذا يكون الإحساس بالملل والضجر والحيرة والضياح ، وتكون العزلة هي طوق النجاة الذي يخنق كلا منهما في البيت والعمل والشارع .

ويلعب « الحلم » دورا مهما في هذه القصة . وكأنه حجر الزاوية الذي بنيت عليه الأحداث ، حتى لازم الشخصيات المحورية ؛ دلالة رمزية تخدم الصراع ، وتجسد أكثر من رؤية . فأحلام كمال تنتهي به إلى الموقف الذي يبدو فيه محاصرا ، مستسعرا عدم الانسجام الكامل في اللاوعي . ( قال بالأمس حلمت أنني قابلت معاوية بن أبي سفيان وأنتي كنت أتوسط عنده للصالح مع سيدنا الحسين فغضب معاوية وقال ضعه في السجن مع طه حسين ، لكنني استطعت أن أهرب وركبت تاكسي فوجدت نفسي في ميدان العتبة ) ١٤ . ويمتزج الحلم - اللاوعي ، بالواقع - الوعي ؛ كما يرتبط الموروث الفرعوني بالموروث الإسلامي ؛ بالحضارة الأوربية بالواقع المعاصر ، تعبيرا عن مراحل معينة في حياة الإنسان والحضارات .

ولما كان « الحلم » عنصرا فاعلا وأساسيا فإنه ضمنه عنوان قصته ؛ بل عنوان مجموعته . وثمة حلم عادي لا يحمل أية دلالات رمزية في قصة « سندس » ؛ ( في تلك



الليلة حلمت حلماً مزعجاً لا تذكره . لكنها تظن أنه كان هناك لحم فيء في الحلم . ليست متأكدة تماماً ، ولكن ربما كان هناك لحم فيء . سترك يارب ( ٤١ ) .

وتحمل كل من « أنا الملك جثت » و « محاكمة الكاهن كاي - نن » أبعاداً رمزية وفكرية . وكأن « مارتن » في القصة الأولى هي « آن » في « بالأمس حلمت بك » من حيث الحب ، والنهاية ، والعلاقة الحضارية ، والبحث عن المجهول . إلى جانب كثرة الشخصيات ، والحرص على التفاصيل ، والولوج في أعماق النفس الغربية ؛ كالارتحال في أعماق الصحراء المصرية ؛ واللغة التي تقترب من لغة الشعر العذبة .

لكن استخدام الرمز ، والحلم ، واستيحاء بعض لوحات وصور من الفن الفرعوني ؛ يظل محكوماً « برؤية » واقعية انطباعية ؛ و « بشكل » تقليدي جاء على النمط المألوف للقصة القصيرة التي ألفناها عند كبار الواقعيين الانطباعيين مثل يحيى حقي ومحمود البدوي وشكري عياد وغيرهم . وليس ثمة ما يبرر وصف كل ما كتبه بهاء طاهر من قصص قصيرة ، بأنها « تجديدية » أو « ثورية » حتى لا تقع في تناقض مكشوف .

نقرأ مثلاً له فيها كتيبه د. مراد عبدالرحمن مبروك معلقاً على قصة « الأب » لبهاء طاهر حيث يقول ص ٤٢ : ( ... وتستمر القصة في البناء التقليدي إلا أن نسيج التطور يظهر في سياق العمل القصصي ؛ فالأب يسلم بالرغبة في إنجاب الطفل الذي شكل ملمحاً فنياً في القصة القصيرة ... لكن بدلاً من تداعي المواقف والأحداث على الشخصية القصصية تدخل المؤلف الراوي في بناء القصة وتأرجح الأسلوب بين ضمير الغائب والمتكلم ) ... ثم يقول : ( هذا التأرجح بين التقليد والتجديد نجده أيضاً في قصة « الصوت والصمت » ١٩٦٦ و « المظاهرة » ١٩٦٦ حيث لجأ الكاتب إلى البناء التقليدي الرصين وإلى قدرته على أن يصوغ بأدوات هذا البناء التقليدي عالماً فنياً معاصراً وأن يبلور رؤية تنتمي إلى الستينيات ، وتستقطب أهم ملامح المرحلة وقضاياها ) .

ثم يقول : ( إن بهاء طاهر مرتبط ببيئته ، وبتصوير شخصيات محيطه به ، وضيقة ضيق واقعي يتمثل في أشياء محسوسة لا تقبلها نفس الفنان ، والتي ترنو إلى مثال الخير والجمال ولكن لديه قدرة عجيبة على تركيز الجو وتكثيفه ، فالعصر الذي يعيش فيه الأديب بأوضاعه الاجتماعية وتقاليد الأدبية عامل أساسي في درجة التجديد ) .

ويقرب إبراهيم أصلان في بعض قصصه من محاكاة ذلك العالم العبثي الذي غلب على القصة الحديثة ، مع احتفاله بوصف الأشياء الخارجية وصفاً دقيقاً . لدرجة أنه يلتقط تفاصيل كثيرة من الواقع المادي ، ويقدمها بصورة أقرب إلى الفوتوغرافية . وكأنه يريد التأكيد على سمة الجمود والجفاف . بل إن الشخصيات هي الأخرى باردة جافة ، خالية

من المشاعر والعواطف ، لا تنبض بأية أحاسيس . وهى نماذج تتكرر . لا تحمل الشخصية اسماً كما لو كانت شيئاً ما . ولا يزيد عدد الشخصيات فى القصة عن اثنين . هناك شخصيتان اثنتان محوريتان : رجل وامرأة ، أو ولد وبنت ، أو رجلان . والرجل : ضئيل الحجم أو النحيل أو السمين . والشاب نحيل ، والآخر ممتلئ . وكأنه يريد تثبيت صورة الانسان فى هذا العالم على هذا النحو . فهو فى مجتمعه لا يخرج عن هذه الدائرة . إنها أنماط لا إشعاعات سيكلوجية لها .

كذلك فإن « المقهى » ، و « الطوار » وتكرارهما فى الكثرة الغالبة من قصصه ، ترسخان هذا المعنى . الثبات ، والتوقف ، والفراغ ، والزمن الراكد . الأرض خراب . والساعة متوقفة . والمقهى قديم . والغرف فوق السطح . والطوار لا يتغير . والعلاقة بين الإنسان والآخر غير مفهومة « الرغبة فى البكاء » ، حيث يعيش الزوجان فى اللاوعى ، والحوار مع الآخرين مبتور ، ومع الخارج كله مخنوق مشنوق . والمجنون - العاقل ، أو العاقل المجنون ، الذى يتجرد من ملابسه فجأة ، بعد فترة من الهدوء والعقلانية . إنه يرفض هذا الثبات وتلك الرتابة وذلك الجمود . ويكشف بطل قصة « التحرر من العطش » عن أنه مجنون هو الآخر ؛ بعد أن رفض تلك الحياة التى يحياها « سيد وفتاته » بهم ، وفى شبق ملحوظ . يتمتعان معاً ، ويختلطان بالناس ، ويتصلان بالآخرين ، ويمارسان الجنس ، ويعيشان حياة لا غرابة فيها ولا شذوذ . هذا اللون من الحياة الذى يبدو للبطل غير طبيعى ، ولا استقامة فيه . فالطبيعى غير طبيعى ، والمعقول غير معقول ، وحياة كل « سيد » فى ظل هذا الركود ؛ مرفوضة . ويظل هو « عاريا » كما ولدته أمه ، وذراعاه ممدودتان أو مطروحتان بجواره . لا تصدر عنه أية حركة . بل نظاً ، عارياً وصامتاً وعيناه خاليتان من كل تعبير .

فهل يعتبر التخلص من الثياب ، والاكتفاء بالعرى نوعاً من رفض لديمكور المصنوع والملابس المزركشة التى تخفى داخلاً عفناً تنناً ؟ أم إنه ذبح للعادية والمألوف والطبيعية ؟ أم تراه لجوءاً إلى مرحلة البداوة الأولى ؟ أم إنه حنين للرجوع إلى رحم الأم بحثاً عن الأمان والهدوء التنظيف غير المصنوع ؟ إنه جماع ذلك كله . وفضح للعرى الداخلى لدى الآخرين . وتمزيق لكل ما يرتدونه من أزياء ، ويتسترون وراءه من خداع ، ويبدلونه من قيم وأفكار وسلوكيات ونظم وعلاقات .

والمجنون عرف طريقه للخلاص . وحدد موقفه . واختار نهايته . وحسم أمره . لكن الشخصيات الأخرى - وهى كثيرة - تعيش فى بلاهة ، وفى وضع غير إنسانى لا استواء

فيه . واهنة ، ضعيفة ، مريضة ، هامشية . لا تجد ما تستند إليه إلا جداراً خشناً متهاكاً . « اتكأ بيده على المسند الخشبي ، وعبر القاعة على مهل ، ووقف أمامها . ازداد ميل رأسها إلى الأمام فاختماً وجهها المبتل تحت شعرها الطويل الداكن » ص ٢٤ - يوسف والرداء - و « كنت قد خلعت ثيابي ووقفت مائلاً في الماء الذي كان بارداً ، داخل حجرتي الصغيرة ذات الجدران القريبة العارية . لم يكن في مقدوري أن أظل ثابتاً ، ولم يكن لي أن أتكئ إلى الجدران أو أجلس . وازداد ميلي إلى الأمام . وعرفت كيف للمرء أن يشعر عندما يستريح قليلاً على يديه وقدميه » ص ٤٨ - يوسف والرداء . وفي قصة « الملهي القديم » أراح البائع ظهره إلى جدار الكشك الخشبي . كما أراح الرجل النحيل ظهره إلى سلة المهملات في قصة « البحث عن عنوان » . وفي كل منها شخصان لا يعرف أحدهما الآخر ، يفترقان ، بعد تلاق غير محدد . لعله يريد أن يقول إن الإنسان في وضع غريب . وميل الرأس إلى الأمام أو على الصدر دليل على عدم الاستواء ، والشذوذ ، والغربة المثيرة للدهشة والتساؤل . وهم ينكرون كل شيء . ولا يصدقون في شيء . وكأنهم في غير وعي دائم . أو في عالم لا عقل فيه ولا تفكير ، ولا صدق ، ولا موضوعية ، ولا واقع .

هذه الشخصيات النائمة ، البلهاء ؛ وهذا العالم العبثي الوجودي ، جعل إبراهيم أصلان يقترب قليلاً - في القصص التي أشرنا إليها فقط - من التجارب الجديدة في كتابة القصة القصيرة الحديثة . لكن ذلك لم يأت استناداً أو انطلاقاً من رؤية فكرية محددة . وإنما ظل أسير محاكاة بعض القصص المترجمة ؛ وكثيراً من عناصر الاتجاه الواقعي في احتفاله بالشخصيات المنتخبة من الأحياء الشعبية ؛ وفي انهياره بمفردات الواقع المادي ، وحرصه على تجسيدها ولملمتها في مكان معين هو « المقهى » دائماً . ( المكان شيء أساسي بالنسبة لي ، سواء كتبت تفاصيله أو لم أكتب . لا بد أن تكون الحدود الجغرافية التي تتحرك فيها القصة كاملة وواضحة أمام عيني ) من حديثه المنشور في مجلة ( فصول ) م ٢ - ع ٤ - سبتمبر ١٩٨٢ - ص ٢٦٠ .

وبقيت حدوده الجغرافية شديدة الضيق ، ومساحته التي تحرك فيها محصورة في « المقهى » أو في « الطوار » أو في « غرفة ضيقة فوق السطح » . ولعل هذا نابعا من رؤيته المحدودة الجزئية التي فشلت في سبر الأغوار البعيدة والعميقة لهذا العالم الذي أحاط به ، ولتلك الشخصيات التي حاول تقديمها . وقد سبق لنا التعليق على ما أفصح عنه من أنه « لم يكن لدى أبداً فكر واضح أردت أن أوصله إلى أحد » و « لم يكن هناك رسالة إذن ولا كان هناك معنى تحملها تلك القصص » . ومن ثم جاءت محاولات

الاقتراب من « ملعب » التجديد ، تقليدًا وليس ابتكارًا ، تشويهاً وليس إضافة أو اختراقاً .

أكثر كتاب الواقعية الانطباعية إقداماً على استخدام الأدوات الفنية الجديدة إلى جانب الأسلوب التقليدي ؛ كان الكاتب مجيد طوبيا . إلى الحد الذي جعل الدكتور صبرى حافظ يصف تجاربه الإنسانية التي صاغها بأنها قاصرة ؛ أو أن فهمه هو للتجربة البشرية قاصر ( فيحاول أن يمويه بالأعيب شكلية تؤكد أن اقتحام أساليب فنية مستحدثة على تجارب إنسانية غير ناضجة ، لا يستطيع أن يقبل عثرات هذه التجارب أو ينقذها من إفسار الابتسار والتسطح ) مجلة ( المجلة ) العدد ١٤٧ - مارس ١٩٦٩ ص ٦٨ . لكنه تدارك في نفس المقال فأعلن أن قصصه تطرح بعض محاسن تلك الموجة التجديدية السافرة التي أطلت على وجه الأقصوصة المصرية مع هذا الجيل من الشبان ( إلى الحد الذي يدفئني إلى القول بأن مجيد طوبيا كاتب موهوب وحساس بحق وإن كانت محاولاته للعثور على أسلوبه الخاص وعلى طعمه الخاص ماتزال في طور المحاولة التي لم تستقر بعد ) ص ٦٨ نفس المرجع .

جاء هذا الحكم بعد عامين من صدور المجموعة القصصية الأولى ( فوستوك يصل إلى القمر ) ١٩٦٧ لمجيد طوبيا . حيث بدأت ملامح التوظيف للحلم ، والرمز ، والموروث الفرعوني . تلك التي شكلت - فيما بعد - عناصر أساسية في قصصه ؛ بالإضافة إلى تجاربه في التقطيع السينمائي ، وفي التوسل بالمونولوج الداخلي للتعبير عن المشاعر الداخلية لأبطال قصصه القصيرة . ففي مجموعته ( خمس جرائد لم تقرأ ) نجد قصة « كل الأنهار » ذات بناء غير تقليدي ، حاول فيه المزج بين الأسطورة ، والواقع ، والتراث ، مع ماسبق أن أشرنا إليه من التداخل أو التوازي . حيث يقدم عالمن أحدهما يسير ويجرى في ثنايا السرد حثيثاً ؛ بينما خص الثاني بإبرازه وتجسيده وتحديد داخل أقواس ملحوظة ، بحيث تصبح له شخصيته ، واستقلاليتها ، وكيونته . وسوف نختار بعض الفقر التي تتضافر لتصنع عالماً رامزاً موازيا :

( ويكون جسده عارياً تماماً ، ولحيته طويلة .. ويصرخ صرخة ابن الغاب .. ثم يهجم على النمر ويقتله ويسلخ جلده ويستر به عورته .. ولو لم يقتله لما ستر عورته ) ٩٥ ، ( وتسير مركبة الفضاء في طريقها المرسوم صوب القمر .. فيرى أن الأرض كسرة صغيرة ويرى البحر في أسفلها ومع ذلك لا تتساقط مياهه . ويدهشه أن النيل يأتي بمياهه من أواسط أفريقيا لتتوه في زرقة البحر الهادر !! ) ٩٦ ، ( وتسير مركبة الفضاء في

طريقها المرسوم صوب القمر . غير أن خطأ ما في الحساب يجعلها تتحرك ناحية الشمس بسرعة رهيبية . وهناك يرى أن الشمس كتلة من اللهب فيحترق فيها . ويسأله المراسل الصحفي : بصفتك أول من غزا كوكب الشمس : - ما رأيك في الطقس هناك ؟ ولماذا قمت برحلتك هذه ؟ ولماذا قمت برحلتك هذه ؟ ( ٩٧ ) ، ( فيأخذ صاروخه الذى فى لون قوس قزح ويطير إلى سيبيريا ويسأل العلماء الروس هناك : - لماذا تريدون حفر بئر إلى مركز الأرض ؟ فيرد مندوب الحزب بصوت جهورى : - من أجل حياة أفضل للجماهير قوى شعبنا العامل من الشغالة والفلاحين والجنود والمثقفين الثوريين . وفى سبيل حزبنا العظيم وحكومتنا الرشيدة ) ( ٩٧ ) ، ( ثم يطير فى صاروخه الذى فى لون قوس قزح إلى القطب الشمالى حيث يحببه المتحدث الرسمى باسم العلماء الأمريكيين هناك : نحفر بئراً حتى مركز الأرض كي نملأ الفراغ هناك ، ونمنع انتشار المبادئ الهدامة . غير أن رئيس العلماء يهمس له جانباً : - من المؤكد أن البترول فى مركز الأرض يوجد بكميات غزيرة ، وربما وجدنا الذهب . فهل تريد حجز كتلة أرض هناك بأسعار رخيصة ، وبالتقسيط المريح طويل الأجل ) ( ٩٨ ) .

وتحظى مجموعته « خمس جرائد لم تقرأ » بنماذج أخرى ، نلاحظ التجريب فيها واضحاً مثل « مائة مليون نحلة فى الرأس » و « الجاحظون » حيث انمودة إلى رحم الأم ، فى حنين جارف يرمز إلى الرغبة فى الهروب من العالم الخارجى ، والخلاص الأبدى ، بالتفوق فى رحم الأم - وهو ما يرتبط لديه دائماً بالرجوع إلى العصور الأولى والمرحلة القديمة جداً السابقة على جميع مراحل التطور الإنسانى : حيث البداوة والخصوبة والجنس الطبيعى . ( ورأيتنى فى بطن أمى داخل الرحم وكانت به أشياء غريبة : أمعاء وخلايا ودماء وإفرازات عجيبة الشأن ، وأنسجة وشرابين وأوردة . وعين جاحظة وندوات سياسية وأزيز نفثات وجمار ينهق وعقل الكترونى .. ثم رأيت حلمة الثدي اليسرى وكنت أحب أن أضغط بيدي على هذا الثدي ، وتذوقت طعم اللبن وكانت هناك هالة قائمة تحيط به ، ومرة شبت وعضضت الحلمة فأبعدتنى أمى بنظرة عاتبة ، وكان اللبن يتدفق حاراً من الثقب فيطرى حلقتى وبلعومى وبطنى لكن أمى ماتت عقب ولادتنى ، وأذكر أن الملائكة جاءتني ذات ليلة وأكلت معها أرزاً بلبن ) ( ٢١ ) . والمرأة عنده رمز لمعانٍ كثيرة ، وتحمل دلالات متنوعة . فهى الخصوبة . وهى الجنس . وهى الحياة الطبيعية فى الزمن القديم . وهى الحضارة المتقدمة . وهى البذرة الطيبة التى تنبت نباتاً مثمراً مزهراً ظليلاً . وهى « إيزيس » الفرعونية فى قصة « إغماض العين » رمز العطاء . وهى التجدد والاستمرار والديناميكية . إنها المستقبل ، أو الدافعة إليه فى



« بعض المنحنيات » مجموعة ( الوليف ) و « هجرة الضحاك » مجموعة ( الأيام التالية ) . ومن أجل ذلك فليها ترفض الموت ، والعجز ، والحياة الخالية من الحركة والتوالد والفاعلية .

ويستخدم الكاتب الرمز ، والحلم ، كثيراً . مثال ذلك قصته « دموع » مجموعة ( الوليف ) ٩٥ ، و « شكاوى ملاك الموت الفصيح » من نفس المجموعة ٨٥ بل إنى أعتقد أن إفادته - فى رموزه - من التراث الفرعونى وتأثره به ، قضية لافتة داعية للتأمل عنده . كما أن صورة المرأة « الفجرية » هى الأخرى قد تعنى الوحشية ، أو البدائية ، أو الشبق الجنسى ، أو الزمن السحيق الموجل فى القدم . أضف إلى ذلك أننا نقرأ عنده تصويراً لحيرة الإنسان ؛ وإحساسه بالحصار الخائق له ، واتهامه الدائم بلا مبرر ، وشعوره بالمرارة والسأم والإحباط . نلمس ذلك فى قصصه الأولى . إذ تبدأ قصته « فاتح الكوبرى » مجموعة ( فوستوك يصل إلى القمر ) على هذا النحو : ( وجدت نفسى أسير فى سرداب طويل معتم .. قاتم اللون .. خائق الرائحة .. تلفت حولى باحثاً عن مكان أخرج منه .. حتى المنفذ الذى دخلت منه اختفى .. سد .. وقف عليه حارس ذو قناع رهيب .. ممسكاً بحربة ذات رؤوس عديدة .. سرت مدفوعاً بقوة غريبة لأجد أمامى منصة قضائية عالية .. سوداء اللون ) ٩٢ .

إن مجيد طويبا كاتب تعمّد التجديد فى الشكل . بمعنى أنه لم يكن متردداً فى الأخذ بأدواته . وهو هنا يختلف عن رفاقه من كتاب هذا التيار فى هذه المرحلة . ويجعله قريباً - إلى حد ما - من أصحاب الاتجاه الأول . لكنه يظل حريصاً على إرضاء ذوق القارئ العادى ، والنموذج المثالى للقصّة القصيرة كما يكتبها الرواد الذين عاصروهم ؛ حتى لا يفقد وسائل النشر التى تقبل تلقى قصصه . ولا يغيب عن ذاكرتنا أن آخر مجموعة قصصية له صدرت عام ١٩٧٨ ؛ وضمت قصصاً نشرت فى مجلات : صباح الخير ، الإذاعة ، المساء ، الفيصل ، الدوحة ، بدءاً من ١٩٧٢ . وهى مجلات لا تقبل على التجريب . معنى هذا أنه لو استمر فى مواصلة كتابة القصّة من ناحية ؛ وفى إعادة النظر فيما كتبه من ناحية أخرى ، وفى متابعة الأشكال الحديثة جداً ، ومراقبة جزئياتها ومواطن الحداثة فيها ؛ لاستطاع - بعدئذ - أن يكون أحد أعلام التجديد . إذ سوف يتخلص من جوانب ضعف تسلمت إلى طريقة استخدامه للرمز ، وتعميق دلالاته ؛ وإلى صياغة فنية هادفة لعناصر الأسطورة الفرعونية التى كاد يتخصص فى استلهاها . وإلى الوصول بالمونولوج الداخلى للدرجة التى يتعد فيها عن المباشرة . إلى غير ذلك من الوعي بالحلم والمونتاج السينمائى والموسيقى . كما لا يخفى أن التجريب استغرق جانباً واحداً



هو « الشكل الفنى » بعيداً عن المضمون الاجتماعى ، بحيث يأتى مرتبطاً وملتحباً بما يجرى على أرض الواقع الاجتماعى الذى يحيط بالقارئ والكاتب فى آن معاً .  
العالم الذى صوّره يحيى الطاهر عبد الله تحكمه مجموعة من القوانين والأعراف الاجتماعية الصارمة والحادة ؛ والتى تضغط على الإنسان منذ آلاف السنين . إذ تطبق عليه فى حياته اليومية ، لدرجة تبلغ حد الحصار والتضييق والاختناق . وهى تنفذ فى مناخ شديد الحرارة ، يكتم الأنفاس ، بشموسه وأقماره ورياحه وطبيعته الوحشية البدائية ، وتقاليده الاجتماعية التى ترقى إلى مرتبة التقديس . فتقام لها الطقوس ؛ وتقدم القرابين ؛ وتطاع فى صمت كئيب ؛ وتعبد فى رثابة وثبات وجود لا يلين . إنها تحيا فى حياة الأجداد ، وأجداد الأجداد ، والأبناء ، والأحفاد ، والأمهات ، والجندات ، والأخوات ، والزوجات . حيث يحيط بهم جميعاً فراعنة مصر القديمة وأهتها المقدسة ؛ ومن جاءوا - فرساناً - مع موجات الفتح العربى الإسلامى . ومن ثم وجدت إيزيس وحورس وآمون موضعاً لإقامة الشعائر فى جامع عبد الله .

هذا العالم فيه صرامة ، وتخلف ، وتناقض ، وألم . تتجسد كلها فى التفاصيل الصغيرة ، وفى العلاقات الأسرية ، وفى الأشياء المادية ، وفى الهموم والأحزان الاجتماعية ، وفى انعكاس البناء العضوى البيولوجى للرجل والمرأة ، على السلوك اليومى ، وما يكشف عنه من توتر داخلى ، ورغبات حادة حارة : تبحث لنفسها - أحياناً - عن مسارب ومنافذ غير سوية . ومن ثم لم يسمح هذا العالم ، ولم تتح تلك البيئة ، للكاتب أن يخلق « يوتوبيا » أو « يعبث » بعيداً عنه ، أو « يجرب » هنا وهناك . إنه فى الكرنك القديم ذو إيقاع بطيء ، وحركة عادية مألوقة ، وبيئة هامة ، ومجتمع ساكن ، ومفردات اصطفت بالوان ، وشكلت فى أحجام ، لم تتغير منذ آماذ بعيدة . والشخصيات مغروسة فى باطن الأرض ، أو فى قاع الدور ، أو فى حضن الكرنك .

لم يصطنع يحيى الطاهر عبد الله صوراً غريبة ، ولا أفكاراً أجنبية ، ولا مذاهب فنية ، لكى يفرضها على العالم الذى صوّره وقدمه فى قصصه القصيرة . التى وقفت عند مجتمع القرية - الكرنك القديم ؛ أو حتى تلك التى قدمت عالم المدينة « الثلاث ورقات » أو « معطف من الجلد » أو « فانتازيا العنف القبيح » أو « أغنية العاشق إيليا » أو « ٣٥ البلتاجى ٥٢ عبد الخالق ثروت » . إنه لم يستهدف التجريب أو التغريب ؛ كما أنه لم يسع وراء الإلغاز ، ولم ينطلق فى قصصه القصيرة من الخرافة أو الحلم أو الأسطورة ، وإنما جاءت هذه العناصر - جنباً إلى جنب العناصر التقليدية - وكأنها جزء من

معتقدات البيئة ، وملمح من ملامح ثقافتها ، وركن ركين من الأركان التي تشكل تراثها وعقلية أبنائها . لذا فإنه صاغها في ثنايا قصصه القصيرة ، من هذه الزاوية وحدها ، باعتبارها واقعاً مائلاً محفوراً في أعماق الأرض ، ومتغلغلاً في فكر الإنسان ، وعقله ، وعقيدته ، وفي نسيج تكوينه البشري ، وبنائه النفسى .

وكما أن هذه العناصر لا تنفصل عن الإنسان ، والبيئة ، والتاريخ ، فإنها عند صياغتها تلتحم بالموروث الشعبي الحافل بالحكايات الشعبية ؛ وقصص ألف ليلة وليلة ؛ والأغنيات الفولكلورية التي تتردد في أنحاء البيئة ، حيث المناخ الخاص ، والثقافة الخاصة ، والتشبيهات الخاصة ، والمفردات اللغوية التي تتسم بإيقاع مألوف ومتداول ، تشكل معجماً متميزاً ؛ يجمع كل الكلمات التي تدل دلالة بآثرة لا تقبل التأويل ، على المتداول في لغة الخطاب . شاملاً ما يعبر عن الطقوس والعبادات والمراسيم والقانون الأخلاقى والعادات والأشياء المادية ، والثنائيات الحسية . تجدد هذا مائلاً في قصص يحيى الطاهر عبد الله . طقوس الطعام ، والوضوء ، والجسد ، والجنس . علاقة الأم بالابن ؛ والجدة بالأحفاد . أشجار التمر حنة والعدس . الذباب الأزرق . الحلم الأخضر ، والحلم الأزرق والحلم الذى بلا لون . القطط الوحشية الضالة التي تتلاءم والبيئة التي تعيش فيها ؛ ونوع العلاقة التي تربطها بالإنسان والحيوان . الحداة الزرقاء ذات الأنياب والمخالب . البوم الناعق . النهر الأسطورى العظيم الذى يتعرى فيه الجميع .

هذه المفردات وغيرها تدخل في لحمه البناء القصصى ؛ وتتخلل أسلوب الكاتب ، وبخاصة أنه يعشق التقاط الجزئيات ، وتركيب الصور بواسطتها ، وبناء المشهد منها . دون سعى لجعلها مستقلة أو هدفاً . إذ كل العناصر متداخلة وملتحمة بعضها في بعض . فالخرافة في قصة « محبوب الشمس » إن هي إلا جزء من الخرافات الشعبية السائدة والمتداولة ، كالشاطر حسن ، والرمانة المسحورة ، وملك الجان . وفهيمة ، وتفيدة « الدف والصندوق » ليسا إلا إيزيس التي ربت « حورس » الابن - صالح - للانتقام والثأر لأبيه . والجدة حسن ليس إلا كبير الآلهة الذى يتحكم في الحياة والموت والحب وفى فرض العادات وتقييم السلوك . الذى يأمر الأبناء والأحفاد والزوجات فيطاع .

( ها أنت يا جد حسن وسط الأبناء وزوجات الأبناء وأبناء الأبناء عزيزاً مبعجلاً فلتحمد الله عدد حبات مسيحتك اليسر المطعمة بالفضة ، الكل ينتظر يدك التى ستمتد مشمرة عن كمنك وتتناول كوبك وتقول باسم الله الرحمن الرحيم ، وتشرب ماء البليح المنقوع ، ثم تمد يدك للطعم وتقدم بعدك الأيدي ، وتسمع لمضغ الطعام وبلعه أصواتا

عديدة ، فجأة يسقط الظل على الأطباق ، ويخفى الظل كل لذائذ النفس الفارغة )  
ص ٧٠ - الدف والصندوق - .

ولما كان « الموت » موجوداً وجائئاً وحياً : في كل مكان داخل إطار هذه البيئة :  
الكرنك ، طيبة القديمة ، الأقصر ؛ حيث كانت له طقوسه ، وأدواته ، وترانيمه ،  
ورسومه ونقوشه ، ومقابره ، والمداخل والمخارج ، والعالم الذى كان : والعالم الآتى ،  
والمستقبل الذى سوف يكون . فإن « الموت » الخرافى الأسطورى - الواقعى -  
يتجسد فى أشكال متباينة فى قصص يحيى الطاهر عبد الله : « الثلاث ورقات » ،  
« البكاء الثالث » ، « الجثة » ، « المهر » ، « الرسول » و« الدف والصندوق » . إنه  
حاضر فى الثأر ، وفى الانتقام للعرض ، والضحية - دائماً - هى القربان الذى يقدم  
للآلهة . وحضوره فاعل وحقيقى ومؤثر . لا يخلو منه مجلس ولا تفلت منه كلمة فى حديث  
قصير ؛ ولا يغرب ليلة عن حلم . ( هب الجدد حسن : الموت يأتى متنكراً فى ثوب النوم  
الطويل . يخالس الفرد ويرميه بثقل لا يطاق .. لا العين ترى ولا الأذن تسمع ولا  
اللسان يذوق . ولا شيء سوى ظلام شديد ، ظلام بلا حدود ) ص ٧٣ . م . الدف  
والصندوق .

والنخلات الثلاث فى باحة الدار ، أو فى طريق المقابر ، رمز للثبات ، وأصالة الجذور  
والمنبت والشموخ الذى يستند إلى كل الأرض بما فيها وبمن فيها : حضارة وإنساناً ،  
علاقات وأخلاقيات ، تراثاً وعادات ؛ واستشرافاً للمستقبل . إنها التحدى الصخرى فى  
مواجهة الطبيعة القاسية ، المناخ الشرس ، والرياح والأعاصير والأمطار والحرارة  
واللهيب المستعر . وهى المنفذ بأمر الجد حسن لـ « محمدانى » وغيره ممن تملكهم  
المخاوف وعوامل التردى والجبن والإنكسار . وهى - أيضاً - جزء مهم ، لوجوده تأثير  
فى البيئة . وقد استخدمه يحيى الطاهر عبد الله كى لا يخرج عن دائرته ، وحتى لا  
يستورد من خارجها أزياء غريبة . وهو لم يفعل ذلك إلا فى قصة « حصار طروادة »  
حيث اختار بيئة لها عقب آخر ، وتنتشر فيها عادات وثقافات مختلفة . مما سمح له بصهر  
الأسطورة اليونانية القديمة ، وتطعيم السرد كثيراً من الفقر المختارة من الأدب اليونانى .  
( كنت غاضباً . غضب من هذا النوع الذى حدثنا عنه هوميروس عندما طلب من  
ربات الشعر أن يلهمنه التغنى بغضبة ابن بيلوس الذى ترك المعركة الطروادية الشهيرة  
وبصحبه فرسان المورميدون بسبب وقاحة أجا ممنون قائد الجيوش ) ص ٥١ - م .  
ثلاث شجرات كبيرة تثمر برتقالاً .

ومثل قوله ص ٥٢ : ( كنت أجلس فوق ذؤابة - جبل إيدا - وكنت تجلسين فوق

ذؤاية جبل - بيرجاموس - وحملت - أرتميس - ربة الريح حديثنا وأعطتنا نسائم عطرية فالتقينا تحت صفصافة - زوس - الشهيرة ، وكنت تلبسين ثوب باليه طرزته - أثينا - ذات العينين النجلاوين ، وظللنا نرقص على أنغام - أبولون - وكان - بوسيدون - رب البحر يقذف بالحصى والأحجار من البشر تحت أقدامنا .

لكنه فيما يستعين به من أساطير أو خرافات أو اقتباسات من مزامير داود ونصوص التوراة ، لا يوفق في الصياغة ، والحبك ؛ ولا في الدلالة ؛ لأنه يتنفس في مناخ غير المناخ ، ويتنسم رياحاً غير ما ألفته أنفه وقبلته رثاه ، من هواء طيبة - الكرنك . لذا جاءت كل تلك الطعوم كريمة ، وكأنها قد حُرمت منذ الأزمان القديمة . لم يطعم منها الجد حسن ، ولا تفيدة ، ولا مريم ، ولا صالح ، ولا فهيمة ، ولا نبوية ، أحفاد إيزيس وأوزوريس وحشيسوت وحورس .

هكذا كان الاقتراب الحثيث من عناصر التجديد ؛ عند أغلب كتاب هذا التيار . حيث اتخذوا منه موقفاً متردداً ؛ فلم يسرفوا في الأخذ بكل عناصره الفنية ، انثى تفصل القصة القصيرة عن أصولها التقليدية عند الرواد الأعلام . وإنما استعانوا بأدوات معينة في « بعض » القصص ؛ دون تفريط في الأسس القديمة المعروفة . ودون تجريب لهذه الأدوات في « كل » القصص التي كتبوها . ومن ثم كانت « وسطيتهم » التي أشرنا إليها .

● وفي ضوء هذا المعيار كان موقفهم الفني من الشخصيات المحورية التي لعبت دور البطولة في قصصهم القصيرة . فقد حرصوا على الالتزام بعددٍ من الأساليب الفنية عند تقديم هذه الشخصيات . واللافت أن هذه المحاور أو تلك الدوائر لم يفكر في الثورة عليها أو الخروج من حدودها واحد منهم . وهي - من ناحية أخرى - أساليب في رسم ملامح الشخصية الفنية ، توفر أغلبها عند الكتاب الذين سبقوهم من الرواد الأعلام في كتابة القصة القصيرة ؛ أو عند رفاقهم من أبناء المرحلة ، ومن نشروا قصصهم القصيرة في الستينيات .

يجتمع لدى محفوظ عبد الرحمن عدد من تلك الأساليب . إنه يقدم إبراهيم ، وعبد ، في قصة « في آخر الليل » - مجموعة « البحث عن مجهول » من خلال الفعل والحركة . أمّا شعبان في قصة « الحافة » - نفس المجموعة - فإننا نتعرف إلى أبعاده الفكرية والنفسية والاجتماعية ، أثناء الحوار مع الآخر ، وكذلك سليم في قصة « السور » . بينما تقدم الأم في قصة « التوت المر » من خلال حديث الآخرين عنها . ولا يختلف الأمر بالنسبة لشخصية عم يحيى في القصة التي تحمل العنوان ذاته . أمّا الشخصية المحورية في

« الملح الذى نزرعه » فإنها تقدم للقارئ بواسطة حديثها عن نفسها أو حديثها لنفسها ، أو حديثها مع نفسها فى حوار داخلى غير مسموع . وقد يكون حديثها عن نفسها بصوت مسموع ؛ فى « شئ يباع » . أو أن الكاتب هو الذى يستبطن المشاعر الذاتية الداخلية للشخصية ؛ فيسلط الضوء قوياً على جانب من جوانبها المظلم .

هذا الأسلوب الأخير قد يكون مباشراً ؛ لكنه هو الأسلوب الغالب على أية حال . إن ابراهيم فى قصة « الخوف » : ( شرب ابراهيم حتى لم يعرف رأسه من رجله ولكنه كان لا بد أن يعود إلى قريته - كفر العيص - فأمه لا يمكن أن يجيئها نوم طالما هو لم يعد . وسار فى أمان الله ، وهواء الليل البارد يجعله يفيق شيئاً فشيئاً ، حتى وصل إلى قرب القيراطين اللذين يملكهما حسنين أبو طوق . وعندئذ أحس به ابراهيم فجأة بأنفاسه اللاهثة ، وعينيه اللامعتين كأنهما حبثتا ندى على عود ذرة فى طلعة الفجر .. كان ذنباً عالياً كالكلب الكبير .. فى حجم سبع الليل الذى يملكه شاهين .. وقال ابراهيم لنفسه إن الحكاية لا أصل لها ، وأنه « تنقل فى العيار شوية » ، فتهاياً له أن هناك ذنباً . ولكنه تأكد من وجوده عندما التفت إليه . ياسلام .. إنه فى حجم الحروف الصغير .. وصمم ابراهيم أنه لو نجا منه فإنه سيحكى الحكاية فى القرية ويقول إنه كان كالجحش الصغير .. وسيصدقونه بغير شك .. ويرغم أن ابراهيم لم يكن فى وعيه ، وكان الأحرى أن يستبد به الخوف ؛ إلا أنه لم يكن يتوقع أن يموت . كان يعتقد أنه سينجو ، لم يكن يعرف السبب .. لعله لا يريد أن يموت .. سيكون هناك حساب وعذاب .. وهو « عمره ماركعها » .. وضايقه التفكير فى الموت .. ليتته يصلى .. وليته ما كذب .. وليته ما خدع الناس وأفطر رمضان فى السر .. وليته استمع إلى نصائح زميله الشيخ عبد العظيم الذى كان يقول له كل يوم وهو يعبث بلحيته الصغيرة : - ماتيجى تصلى معانا الظهر ياسى ابراهيم . « ياريتك يا ابراهيم يا ابن صفيه كنت صليت وصمت .. ماكتنش تخاف م الموت » ص ٧٢ ، ٧٤ مجموعة « البحث عن المجهول » .

واستناداً إلى وجهة نظر خاصة بالكاتب ، وحرصاً على أن يقدم نماذج متباينة السلوك والأفكار والمشاعر والتكوين والطباع ؛ نجده يدفع بهاتىء فى قصته « أربعة فصول شتاء » على هذا النحو :

( وهاتىء صديق قديم رغم أننى أكبره سنّاً بسبع سنوات . كانت أمى هى الصديقة الوحيدة لأمه فى كفر الزيات .. وأورثت الست ثرياً ابناً هاتىء كثيراً من صفاتها ، حتى فى طريقة كلامه وتفكيره . وقبل ذلك أورثته عيونها العسلية الصافية ، وفمها المتورد

البض . أنا أفهم في الجمال - رغم عدم اعتراف الكلية بي كفنان - وأستطيع أن أقول إنني لم أعرف سائلاً له عينان مثل هاتين العينين - وأنا أفهم الناس - رغم عدم اعتراف سوقى وهانىء - وأستطيع أن أقول إنني لم أر إنساناً يجد أمه كما يفعل هانىء . وعندما كنا جالسين في الأوبرا . كان يجلس في خجل كأنه عصفور ( ص ١٠ - ١١ مجموعة « أربعة فصول سناء » .

إنه نموذج الشخصية الانطوائية . المانية . السلبية في كثير من الأحيان . القلقة ، الخوافة ، « كأنه فقد إيمانه » ١٣ ، أو كأنه « ساذج غر » ١٤ ، ( لم أر ابناً أحسن منه على أمه . لكنه أصيب بإغواء عندما عرف أنها مصابة بالسرطان . في اليوم التالي أتى . أصيب بالإغواء مرة أخرى . تغير تماماً عن ذى قبل . أخذ يصرخ بدون سبب . أحياناً يبكى بعنف ) ١٨ : ( كنت أحس أن هناك شيئاً مرعباً يكمن في أعماقه .. أصبحت أخشى عليه من الجنون .. ) ٢٢ .

على النقيض من هذه الشخصية تتشكل شخصية هنداوى ( وأوسع من عرفت من الرجال الوحش الأدمى الدكتور عزيز هنداوى . في البيت عندما يتجلى حلقه والصديري والكرافت والنظارة الطبية . ويلبس البيجامة الفضفاضة عليه أبداً - بسبب عدم تناسب جسده - يصبح وحشاً حقيقياً . وبمجرد أن يتكلم تذوب رقة الحضارة ، وسنويات كمبريدج ، وسهادة الدكتوراة ، وتتناثر على لسانه أفحش الكلمات وأكبرها انحطاطاً . وكان مجنوناً لا أدرى متى ينفجر فجأة في الشجار . كان يبتسم ثم بعد لحظات يحطم كل شيء ) ٢٤ ، ٢٥ . مجموعة « أربعة فصول سناء » .

وظل محمد البساطى يدور في نفس الدائرة . ويستخدم ذات الوسائل والطرق ، في تعامله مع الشخصية المحورية ، أو في موقفه من شخصية البطل ، واختياره لها ، وتقديمه إياها في القصة القصيرة . ولعلنا نلاحظ تطوراً بسيطاً جزئياً ، ويتمثل في اختيار الكلمات ، وقصر الجمل ، والاختصار الملحوظ في الصفات والتشبيهات والنعوت التي كان ينعت البطل بها في بداية مسواره مع القصة القصيرة .. وربما يكون الدافع وراء ذلك أنه يتجه للانطباع والمشاعر وليس الملامح الخارجية أو الحركة المابتة الجامدة .

ولعل ارتباط محمد البساطى ببيئة واحدة ، هي بيئة القرية المصرية ، فرض عليه الاتجاه نحو الشخصيات التي تعمر هذه البيئة ؛ تلك التي يراها ، أو يسمع عنها ، أو يتعامل معها ، أو يتأثر بها . وخصوصاً أولئك الذين يملكون القيم والتاريخ والموروث . ويحفظون الحكايات والقصص ، ويلمون بالأخبار القديمة ، ويعرفون شخصيات كثيرة



جداً : العجائز . لدرجة أننا نرى سيطرة الشخصيات التي بلغت أودل العمر على عدد كبير من القصص : وكأنها المحور الرئيسى لها . العجوز الفقيرة فى قصة « على جانب الطريق » مجموعة ( أحلام رجال قصار العمر ) . العجوز الصياد فى قصة « الصياد » من نفس المجموعة . العجوز التى تحمى أطفال القرية وتتيح لهم فرصة الاستحمام وأكل التوت من شجرتها فى « التوت البرى » مجموعة ( هذا ما كان ) . وفى قصة « لقاء » من هذه المجموعة ، نجد اثنين ممن بلغا آخر مراحل العمر ، يلتقيان بعد طول غياب . وفى قصة « الرحيل » ضمن نفس المجموعة عجوز وزوجته يرحلان من أرض لم يجدا فيها رخاء ، وكانا قد وعدا بذلك .

ومحمد البساطى لا يشغل بابتداع وسيلة فنية جديدة يقدم من خلالها شخصية البطل أو شخصياته على العموم . وإنما يكفى بأن يسير فى الطريق الذى عبده آخرون ممن سبقوه . إنها لا تختلف عنهم فى كثير أو قليل . فحامد أفندى فى قصة « طريق المحطة » - مجموعة الكبار والصغار - يقدم بطريقة مباشرة ، واضحة ، تحتفل بالمظهر الخارجى ، والسمات البيولوجية ؛ ( وحامد أفندى فى الخمسين من عمره .. ومنذ أعوام طويلة وهو يقوم بالتدريس فى مدرسة البنات الأولية .. وأغلب النسوة فى القرية يعرفنه ، ويحملن له ذكرى طيبة ، فقد كن يوماً تلميذات فى المدرسة ولم تكن إحدى الأمهات لتقول إن ابنتها فى مدرسة البنات ، بل تقول إنها فى مدرسة حامد أفندى فهو المدرس الوحيد الذى ظل فى المدرسة منذ إنشائها . وقد قال الناظر يوماً للمدرسين حين كانوا يتندرون على إهمال حامد أفندى للملابسة « إنه يشبه المدرسة إلى حد كبير » فمرور الزمن قد رسم ظلاله الرتيبة على مبنى المدرسة ، حتى أصبحت كعجوز تضم أحفادها بين أحضانها ، وتطل على القرية بجدران كثيفة ساحبة اللون . ولم يبق لها من الأيام الماضية سوى حامد أفندى وشجرة توت بجوار البوابة الكبيرة ) ٦٠ .

والحاجة نفيسة فى قصته « حجرة المرحوم » : ( امرأة عجوز .. وجهها أبيض ساحب .. رفيعة .. محصوة .. تلبس عادة جلباباً أسود .. يظهر ساقين نحيلتين كأعواد الخطب .. منذ عشرين عاماً ، أى منذ تم بناء البيت ، وهى تقيم فى حجرة فوق السطح ، تلتصق بها حجرة تشبهها كان يسكن فيها « المرحوم » ابنها الأصغر ، أما ابنها الثانى الشيخ « أحمد الحلو » فهو يقيم فى شقة بعيدا عنها ، ولقب « الحلو » اكتسبه فى حياته كبقال ، ولا يدرى هو أو غيره كيف أطلق عليه ) ٧١ .

كما أن « العيسوى » فى قصة « ابن البلدة » .. مجموعة ( منحى النهر ) : ( يجلس العيسوى وقد أحكم ياقة الجلباب حول رقبته ، وأزاح الطاقة عن مقدمة رأسه

الصلعاء ، ومن الجيب الصغير العلوى تتدلى سلسلة الساعة الفضية . كان نحيلاً جاف العود ، ويداه نظيفتان ذات أصابع طويلة رقيقة ، ومن حين لآخر يبلل شفثيه برشفة من كوب ماء بجواره ، ويصيح بأولاده حتى لا ينفضوا الأشياء بقوة ، وأمامه على المنضدة دفتران بغلاف سميك ، وفي الدرج نصف المفتوح ظرف كبير به دفاتر الكمبيوترات ) ٨٢ .

وأما محمد في قصة « عودة » : ( عندما تخرج من البيت وتسير وسط الحقول ، وجلبابها الأسود الحريري يلتف حول جسدها ، والطرحة السوداء ترفرف وراءها ، ومنديل الرأس الأسود المطرز بترتر بنفسجي ، وصوت الشيشب في قدميها . كانتا نظيفتين دائماً . تدعكها بالحجر كل صباح . ويرى كعبيها عندما تصعد الفراش في لون الجزر ) ٤٤ . مجموعة ( منحى النهر ) . كذلك الحال بالنسبة لشخصية سالم أفندى في قصة « الخطأ » ، وشخصية زوجة الرجل المريض في قصة « بائع الجمال » . وثمة شخصيات أساسية في قصة « مسوار قصير » قدمت من خلال الحدث الرئيسى . وفي قصة « المولود والبحيرة » نعرف الشيراوى من حوارهِ مع التومرجى .

وهناك طارق في قصة « الهروب » - مجموعة الكبار والصغار - يقترب منا لحظة بلحظة . منذ بداية الليل ، حين حاول أن ينام حتى نهض في الصباح . أى أن حركة الشخصية ، وغو هذه الحركة وتساعد الفعل والتفاعل مع الشخصيات الأخرى : الأب ، والأم ، اتخذت وسيلة لتعريفنا بها .

أما « المغاورى » في قصة « ثلاث درجات » فإنه قريب الشبه ببطل يوسف إدريس في « سغلانة » وفي « أبو الهول » وفي « أرخص ليالى » لاتفاق أسلوب التناول والمعالجة ، واختيار الموضوع . إذ إن التشابه واضح جداً .

يأتى إلينا « مغاورى » على هذا النحو : ( انتصف النهار و« المغاورى » لا يزال يحبب سوارع القاهرة . عندما يشعر بالتعب يميل إلى أقرب رصيف ويفك حبل العربة المسدود حول رأسه ، ويدعك قدميه الملتهبتين من أسفلت الطريق ، ثم يحنى رأسه ويتحسس انتفاخاً صغيراً فوق جبهته ، ويستدير بنظرة ناحية الحبل المعلق بالعربة . ويضحك ، ويمد يده في جيبيه ، ويخرج نص فرنك يقلبه بين أصابعه ثم يرمى به إلى أعلى ويلتقطه قائلاً :

- حانعمل إيه والأإيه يامنحوس ! ويحاول المغاورى أن يفكر ، ولكن رأسه لا تحتل التفكير ، فهي متعبة ملتعبة بالصداع والشمس الساخنة ، ويقترب من بوابة الحديد ، ويدير بصره في الساحة الكبيرة ، وينتظر ، وينتظر ، ثم يسحب العربة ويدب في تعب

مرة أخرى . وقد ينزلق الحبل إلى رقبتة فلا يكلف بإعادته لمكانه . وحين يحس بجلد قفاه يكاد ينسلخ يده في ضيق ويجذب الحبل فوق العمامة المتسخة . ويشعر أنه جائع وعطشان . وريقه ناشف مملوء بالتراب . ومزاجه عايز تموينه - ولكن النص فرنك حيعمل إيه والا إيه ؟ الأحسن أن يصبر . والحكاية شيلة واحدة ، مفيش حاجة ببلاش . يا مغاورى ، كل حاجة لها ثمنها . معاك فلوس كان منها . آه يامغاورى ما يعيب الرجل إلا جيبه . وتمر ساعة وأخرى ، والمغاورى لا يزال حائراً وسط الشوارع ، ورأسه الملتهبة بالصداع قد انشقت فيها فجوة كبيرة ، راحت الأفكار السخيفة تمخبط فيها حائرة . والحبل قد شعر هو الآخر بالتعب . فاستراح فوق الانتفاخ البارز في جبهته . ويمر المغاورى بالمحلات ويسأل « توصيلة » ! ولكنه سألهم اليوم أكثر من مرة ، وينعطف إلى شارع الجمهورية ، ويقف أمام محلات الدغيدى للأدوات الصحية ، ويطل برأسه داخل المحل ولكن الكاتب الصغير يبط شففيه ، ويستدير المغاورى . وفجأة يرتفع صوت : استنى يا عربجى . المشوار بسيط . يقدر يوصلهم ، موش كده ياراجل ؟ . ويصيح المغاورى : أوصلهم وأوصل أبوهم . ويندفع داخل المحل ، ويحمل ثلاث قطع رخام إلى العربة ، ويفك الحبال ، ويربط ، ثم يستدير في نشاط ويقول : العنوان يافندم . ويتسلم ورقة صغيرة ، ويمسك طرف الجلباب بأسنانه . وينطلق . ويحس المغاورى أن كل شيء الآن على ما برام ، الأستاذ لم يتفق على الأجر ، فيمكنه أن يطلب ما يشاء عندما يصل ، ويضحك المغاورى ويتمتم من بين أسنانه : - هانت ) ص ١١١ - ص ١١٣ مجموعة ( الكبار والصغار ) .

أعذر للقارئ إذ يبلغ النص المستشهد به مطولاً . وقد يكون هذا الأمر معيياً - علمياً - وهو ما أسلم به دون مراوغة أو تحايل . لكنى - مع ذلك - رغبت في أن يكون هذا النص القصصى بين يدي القارئ المعاصر الذى قد لا يتوفر له مثل هذا الخطاب بشكل أو بآخر . حتى أترك له حرية التعليق ، والكشف عن التشابه ، والوصول إلى إشعاعات يوسف إدريس ، في قوتها وتسلسلها وكمونها ثم جسامتها وخطورة تواجدها بكثافة . يضاف إلى ذلك أن هذا النص جزء من بناء الخطاب الكلى - القصة القصيرة . ومع ذلك فإنه عند الكاتب الفنان الذكى يرقى - هكذا وكما هو الآن - إلى مستوى عمل فنى كامل ناجح . لا يحتاج إلى زيادات وجزئيات وأشياء جانبية . فما بالنا والكاتب - محمد البساطى - يستطرد لينثر أربع صفحات من القطع الكبير ؟!

ليست القصة القصيرة مقالة توضيحية . ولا هى بالسيرة التامة للشخصية . ولا هى تحقيق صحفى مصور . كما أنها ليست سجلاً فوتوغرافياً لشخصيات أو أحداث أو

محدثات ، تمت بالفعل . ولا هى بالوصف المطول لحالة نفسية . ومع ذلك فإنه من الممكن أن تتضمن القصة القصيرة أى شئ يحدث فى الحياة ؛ بالانتخاب الواعى ، والاختيار الفنى الدقيق ؛ وبتحويل ذلك كله إلى واقع فنى صادق قد يسهم التخيل فى صياغته . ولعل ذلك يتوقف - من زاوية أخرى - على الأسلوب الذى يتوصل به الكاتب عند استخدام مادته . فلا مجال لتتابع الأحداث ، أو لتراكم الحقائق ، أو لكثرة الشخصيات . إن القصة القصيرة الفنية تستحضر مادتها داخل إطار ينقل تفسير الكاتب للحياة ، ووجهة نظره فيما يسطرعه داخلها .

وهناك الشئ الكثير الذى يترك أمره لتقدير القارئ . إذ إنه يتم إسراركم فى حذق وتطور . يجب أن يعطى القارئ فرصة للتقعة بأنه يمتلك قدراً كبيراً من الذكاء يجعله يفسر الموقف بشكل صحيح ؛ ويتيح له إمكانية تجميع المفاتيح بعضها مع البعض . إن على كاتب القصة القصيرة أن يعى كيف يختار ، وماذا يحذف ؟ وطريقة التوليف ، والصياغة ، ثم التأثير . حتى يتوصل إلى إنتاج قصة قصيرة جيدة . ولن يتم ذلك إلا إذا عرف ماذا يفعل . وماذا يريد ، وما هو الجوهرى ، وما هو الزائف ، وماهى الموجودات بطريقة ديناميكية .

هل لنا - بعدئذ - أن نصدق أن أمثال محمد البساطى قد كتبوا قصصهم القصيرة ليتجاوزوا قصص يوسف إدريس ؛ بما تحمل من رؤى ، وشخصيات فريدة ، ومواقف فنية محبوكة ، وفكر ثورية متقدمة ، وبناء هندسى فنى قوى ومتماسك ؟!

يقوم الحوار فى قصص بهاء طاهر بدور مهم فى تعريفنا بالشخصية . فهو يكشف عن نفسية البطل وسليته ولا مبالاته فى قصة « المطر فجأة » . وحوار البطل مع لأم ، ومع الأخ ، ثم مع جازته فى السينما ، يحدد لنا أبعاد الشخصية المحورية التى تنهض برواية النص القصصى باعتبارها تحتل موقعا متميزا فيه « المظاهرة » . وعلاقة الملتفاهم ، واللاتواصل ، واللاتوافق ، أو اللاحب ، بين كل من البطل والبطلة فى قصة « بجوار أسماك ملونة » تتحدد بالحوار ؛ وبه وحده ، عنصراً فنياً لم يتوصل الكاتب بغيره . وهو ما نجده فى قصة « الأب » .

وسيلة ثانية وإن كانت غير متكررة فى نماذج كثيرة من القصص . هى تقديم الشخصية من خلال درجة مساهمتها فى « الفعل » كما هو فى قصة « نهاية الحفل » . وتأتى طريقة تقديم الشخصية بواسطة حديثها عن نفسها ، أو عن الآخرين ، فى قصتى « اللكمة » و« الخطوبة » .. حيث البطل العاجز غير المدرك ، السلبى ، الذى لا يفعل شيئاً ؛ وإنما يتلقى أفعال الآخرين ؛ لعدم وثوقه فى قدراته وإمكاناته . أو لخوفه الكامن

في أعماقه . أو لتضافر مجموعة من العيوب النفسية والأخلاقية والاجتماعية مما يؤدي به إلى عدم القدرة على التكيف الاجتماعي ، أو على الفعل الإيجابي المثمر .

وإن كان بهاء طاهر لا يلجأ إلى وسائل وحيل العبث والتجريد واللامعقول ؛ كى يشخص لنا بطله ، ويرسم لنا ملامحه ، ويحدد حركته ، ويستقرى أفكاره . إنه يختار بطله من واقع الحياة في مجتمعه ، وكل ما يصدر عنه من سلوك أو حركات ، لا خروج فيها على المألوف . وكل حرف ينطق به يجرى على ألسنة الكافة ، في ترتيب وتنظيم . ولا يوحى إلا بما حدد له من دلالة . وبما عرف عنه في تاريخ اللغة . وهذا يدفع بنا إلى رفض التفسير الذى أكدته غالب هلسا في مقال بعنوان « الأدب الجديد ملامح واتجاهات » المنشور في ( جاليرى ١٩٦٨ ) - ابريل ١٩٦٩ : تعقيبا على قصة « الخطوبة » لبهاء طاهر .

يبالغ غالب هلسا حين يزعم ( أن هذه القصة تحتوى على جميع سمات الاغتراب في الأدب المصرى الحديث من إحساس بعثية الوجود ، إلى السخرية بالذات حتى الإهانة ، والتي هى تعبير عن تهاوى الأبنية العظيمة والرومانسية التى بنيت ثم تهاوت وفقدان الإحساس بمنطقية الواقع . والقصة تحمل أعنف وأقسى احتجاج على وضع إنسانى يتطابق فيه قانون الجماعة مع قانون الطبيعة . هذا القانون الذى يحدد دور الإنسان كذرة تائهة في كون لا متناهٍ ص ١٢٠ . بل يصف البطل الإنسان بأنه ( متهم ، ومدان ، بعد تحقيق شكلى - بغض النظر عن صحتها - تتجمع ضده حتى قبل أن يولد . إنه يخضع لقانون قسرى ينفذ بتعالٍ وقسوة . والإنسان أمامه أعزل من أى سلاح . إن الضغط الرهيب لهذا التعقب المستمر ، ورصد كل حركة وسكنة ، والمعلومات المشوهة والكاذبة تنفذ إلى كيان الراوى واضحة إياه بين خيارين : تحطيمه تحطياً تاماً ، أو الخيانة خيانة كرامته والاعتراف بأنه مذنب دون أن يرتكب ذنباً ) .

لقد حول الناقد الحدث العادى المألوف إلى ما يحلو له وما يرتاح إليه من صفات تجعله بطلاً عبثياً وجودياً ، وغداً والد الفتاة التى ذهب البطل لخطبتها : سلطوياً ، ومتجسساً ، كاتباً للتقارير ، جامعاً للوثائق ، جلاداً ، هو القاضى وهو ممثل الإدعاء وهو الجلاد المنفذ للحكم . هو المشرع وواضع قوانين الظلم والقهر والسجن وخنق الحريات وشنق الأصوات المنفردة . هذا اللون من النقد ابتعد عن النص : روحاً ومضموناً ومفردات وأنظمة . بل إنه هوّم حول أفكار غريبة عن الموقف ، والشخصية ، والواقع الاجتماعى ، وما يؤمن به الكاتب . وقد يأتى هذا التفسير الغريب بنتائج عكسية ، تدفع القارئ والدارس معاً إلى الابتعاد عن الكاتب ، وإلى عدم تضديق الناقد وربما

السخرية من تحليله . ومن ثم فإنه يخطيء من حيث أراد أن يصيب أهدافاً مرسومة .  
إذ كيف يتوافق هذا المدخل مع موقف يشهده واقعنا يومياً . ذهب الفتى المحب لخطبة  
محبوبته . فإذا بوالدها يشير إلى أنه يعرف بعض المعلومات المتصلة بالفتى ، والتي يجدها  
بعض الآباء ضرورية حتى يكونوا على بينة من أمر زواج بناتهم . وقد وصف الأب  
النساب بأنه يسرفه أن يطلب يد ابنته ، وأنه إنسان عاقل يستحق كل خير . وأن ابنته  
« ليلي » كلمته عنه أكثر من مرة . وأنه سأل عنه « وأنا أعرف الكثير من البيانات  
الكثير من البيانات » ص ١١ . عندما كان في الجامعة ، وإقامته عند خاله ، ثم إقامته  
وحده .. وألح على اعتباره والدأله . والأرض المكتوبة باسم الوالدة ، والخلاف حول  
الميراث ، وغير ذلك مما يستند إليه الآباء في رفضهم أو قبولهم لمن يتقدمون للزواج من  
بناتهم !!

ويواجهنا الكاتب في عدد لا بأس به من القصص بأنه هو الذي يصف ملامح  
البطل : ويحدد سماته ، ويذكر طباعه وماضيه ويتابعه في حاضره . إذ إنه يعرفنا كنه  
السخرية ، وطموحها ، وهومها ، ومشكلاتها مع الآخرين ، في « الصوت ولصمت »  
حيث العلاقة المفصولة بين الأم وابنتها . وفي « بالأمس حلمت بك » . وهو الذي يقرب  
إلينا سامح وسمير وحسان والمدير في قصة « النافذة » . والأم والعم حامد وسمير  
ومدحت وماجد وليلى ومنى وأحمد في « فنجان قهوة » . وهو الذي يصف لنا « سندس »  
الحلبية : ( دخلت سندس من عتبة الدار تسبقها قدمها اليمنى وقالت : بسم الله الرحمن  
الرحيم . الخير لأهل الخير .. كانت تحمل على رأسها صندوقها العتيق تسنده بيدها  
اليمنى . بينما تتدلى من كوع اليد نفسها ، ربطة قماس كبيرة معقودة ، وكانت تمسك  
بيدها اليمنى عصاها الطويلة . توجهت إلى أم إدريس التي برز نصف جسمها النحيل من  
الغرفة . وضعت صندوقها وربطتها وعصاها على الأرض ، واندفعت تمسك يد أم إدريس  
وانحنت عليها تريد أن تقبلها . دفعتها أم إدريس في صدرها ، وهي تجذب يدها بقوة ،  
وتقول :

- ابعدي يا كافره ، لا تحمليني ذنوبك . جيبية يعني ؟ اكفت سندس بأن مالت ،  
وقبلت كنتيها ، وقالت وهي تجلس على الأرض أمام باب الغرفة المفتوح في صحن الدار  
الشمس :

- أي والله حبيبة ، ويعلم ربي ( ٤٢ ، ٤٣ - مجموعة ( بالأمس حلمت بك ) .

في كلمات قليلة جداً ، يقدم لنا ابراهيم أصلاً شخصيات ذات ملامح ثابتة . لكنها لا



تعبر عن خصوصية وقمايز ؛ وكأنها أصبحت ثابتة ومتكررة وواحدة في كل القصص القصيرة التي كتبها . رجل بدين . رجل نحيل . شاب نحيل أسمر . « امرأة عجوز ضئيلة الحجم تقدمت في خطوات ضيقة من منضدة في منتصف المشرب » ٨٥ ، « عجوز راح يتقدم داخل المشرب يتكئ على عصاه » ٨٧ ، « شاب جهير الصوت ممتلىء وشعره حسن ومكوم على رأسه . وكان الجالس أمامه شاباً نحيلاً أسمر اللون » ٣١ . « التفت الرجل البدين خلف امرأة كانت تعبر الطريق بطراوة ورداؤها يكشف عن جزء كبير من ظهرها . ابتسم الرجل النحيل ولم يرد » ٢٣ .

« قال البدين وكان يرتدى قميصاً وسروالاً ويضم إلى صدره مجموعة من اللقافات » ١٨ . « كان ذلك الرجل النحيل يرتدى حلة رمادية خفيفة ، وفي يده جريدة مطوية ومقدمة رأسه خالية من الشعر » ١٧ « في النصف الأخير من الليل ، وقف رجل ضئيل الحجم يرتدى معطفاً أسود على حافة الشاطئ وألقى بنظرة شاملة على ميدان الكيت كات » ٧ .

هكذا لا تغيير في الشخصيات ؛ ولا تجديد في رسم قسماها وملاحظها . ولا توجد أية دلالة فكرية أو رمزية أو طبقية على ولعه بهذه الشخصيات ؛ ودورها في المجتمع أو في القصة . المجتمع المصري لا يخرج الناس فيه عن حدود البدانة ، أو ضالة الحجم ، أو النحافة . أو العجز ، مع سمرة اللون ، وخلو الرأس من الشعر ، وارتداء القميص والسروال ، والمعطف الأسود شتاءً . وقد ذكرنا من قبل أنهم نائمون ، أو مالت رءوسهم على الأكتاف ؛ أو يلقون نظرة على الشاطئ أو يمعنون النظر في ميدان الكيت كات بإمابة . مع ملاحظة أن الشخصيات المسار إليها - جميعا - هي الأساس في جميع قصص مجموعة ( بحيرة المساء ) . وهي سلبية ، ضعيفة ، علاقتها بالواقع المحيط علاقة واهنة وتصويرها على هذا النحو يفقدها أن تكون رمزاً لشيء . لأنها افتقدت كثيراً جداً من الإيجابية ؛ والوعي العميق بما يدور في أعماق المجتمع ؛ سياسياً وفكرياً واقتصادياً واجتماعياً . وكان من المتصور أن تكون هذه الشخصيات أداة لتجسيد الفساد الكائن في المجتمع ، والسوس الذي ينخر في أوصاله الممزقة .

ورغم أن الكاتب هو الذي يتحمل مسؤولية تقديم الشخصيات من زاوية الرؤية الخاصة به ، أو من خلال انطباعاته الخاصة به ، فإنه في قصة « الطواف » يجعل السنيخ عبد العزيز في حالة فعل وحركة ، يقول : ( هز رأسه واتسعت ابتسامته ، وابتعد عن خطوات . خلع جلبابه ووقف أمامي عارياً من كل شيء دون أن ينظر إلى . طوى الجلباب بعد أن وضع الرسالة بداخله واتجه إلى سور انصلى الملابس للمياه وتخطاه وهو

يستند عليه بيده الأخرى وهبط إلى التربة وراح يخوض داخلها وقد رفع ذراعه الذى يحمل الجلباب إلى أعلى . رأيت الماء وهو يعلو ركبتيه ويصل رويداً إلى ما قبل كتفيه ثم وهوينحسر ثانية عن جسده . تسلق الجانب الآخر ووقف أمامى وهو يعطينى ظهره المبتل وارتدى جلبابه وراح ينحدر وينحرف بين الحقول حتى غاب عن عيني تماماً ١٠١٦٦ - قصة « الطواف » مجموعة ( بحيرة المساء ) .

وفي قصة « الجرح » يقدم شخصية المرأة بإبراز تقاطيعها ، وملامح الوجه ، والشعر ؛ ملتحمًا مع حركتها الخارجية وردود أفعالها ، وإيقاعها الإيحائي في الموقف الذى رسمه الكاتب : ( كانت تقف بثوبها الأسود اللامع ، ووجهها الصغير ، وعينيها الكبيرتين الصافيتين . وكان شعرها مطروحاً إلى الوراء وصدر الثوب مطرز بشرط أخضر يبدأ من عند الكتفين ويلتقى بين نهديها المملتين . وبينما أنا أستدير لأدخل قدمي في اخف الصوفي الأبيض ، رأيت على الجدار المقابل ، نتيجة العام الجديد . تأملتني قليلاً . مدت أناملها الدقيقة ، وأمسكت بالثوب المنسدل . رفعته عن الأرض ودارت من حولى . شعرت بنهدا وهو يلامس مرفقي في بطنى وعندما تقدمتني لترتقى الدرجات رأيت شعرها مدلى على ظهرها في ضفيرة غليظة حالكة . كنت أتلصص طريقى في حذر مقتفياً حفيف ثوبها القريب . وما إن راح الوقت يمضى حتى وصلنا إلى دهليز طويل متسع . انحرفنا داخله مرة ، وأخرى . وصعدنا درجات عريضة ، وأوصلتنا إلى دهليز أكثر ضيقاً وأقل ظلمة . وبينما نحن نتقدم ، أدارت وجهها إلى الوراء ورأيتى ، ثم واصلت خطواتها في صمت ) ١٣٧ - ١٣٨ مجموعة ( بحيرة المساء ) .

المجموعة الثانية لبراهيم أصلان ( يوسف والرداء ) يتحدثنا الكاتب عن شخصياته مستخدماً ضمير الغائب : هو ، هى . أو ضمير المتكلم : أنا ، نحن . أو ضمير المخاطب أنت ، وأحياناً يشير إلى البطل على أنه « ولد » ، أو « رجل » ، أو على أنها « الفتاة » ، أو « امرأة » . واللازمة التى لا تفارق الشخصية هنا هى القيام ثم الوقوف أو القيام فالوقوف . فهي في ص ٢٤ : « قامت واقفة » مرتين في الصفحة الواحدة . وفي صفحة ٢٥ « قام واقفاً » . و« قام هو واقفاً » ٢٦ ، « وقامت واقفة » . و صفحة ٥١ « عندما قام واقفاً » . وفي بعضها الآخر ما سبق أن أشرنا إليه من النوم أو الارتخاء أو الميل إلى جانب وما شابه ذلك .

قد يذكرنا هذا ببعض الثوابت في شخصيات قصص بهاء طاهر ؛ تلك التى تحمل بعداً نفسياً وعصبياً واحداً . هو العجز ، والإحباط ، وعدم الوعي بحالتها أو بوضعيتها لدرجة أن مجموعته ( الخطوبة ) التى تضم اثنتى عشرة قصة قصيرة ، تسع منها لا يكرر

البطل غير أعزب ، وحيد ، يعيش مع أمه ، ويسكن بمفرده ، غريباً أو كالغريب ، لا يعرف شيئاً عن نفسه ، وبالتالي فإنه يجهل ما يتصل بالآخرين ، منفصل عن ذاته وأمه وواقعه ومجتمعه وإرادته التي قد يسلمها لغيره .

لكن الوضع والحال اللذين يحتفظ بهما إبراهيم أصلان لكل أبطال قصصه القصيرة ، يثيران تساؤلاً ملحاً : هل يكتب مثل هذا الكاتب قصصه ، ويرسم شخصياته وأبطاله ، بلا وعي ، ومن غير إدراك لأبعادها ، وظروفها ، وملاحظاتها النفسية والبيولوجية والعقدية والفكرية ، وانتمائها الطبقي الاجتماعي ، وقدراتها الاقتصادية ؟! ألم يخطط لها طريقاً تسير فيه ، وهدفاً تسعى إلى تحقيقه ؟ ألم يضع لها ضوابط في السلوك والأقوال والحركة والإشارة والنبرة والإيقاع ؟ أم تراه ينسى هوية شخصياته ، فتضيع منه ملاحظاتها ؛ ويتوه زها ، ويطمس وجودها ؛ فيقدمها مرة ومرة ومرة ؛ متصوراً في كل مرة أنه يخلق ويبتدع جديداً ؟ أم إنه قد أعدَّ بعض « الدمى » - العرائس ؛ في أثواب جاهزة ، وألوان ثابتة ، وأحجام متساوية ؛ وجعلها جاهزة ، تحت الطلب ، لاستخدامها هنا وهناك وهنالك ؟!

وسوف تظل هذه التساؤلات قائمة ، إلى جانب ما قد يضعه غيرنا ، رغم ما نقرؤه تقديمياً لمجموعته ( يوسف والرداء ) من قبَل المسئول عن مختارات فصول : أو بقلم الكاتب نفسه . تقول الكلمات المدونة على صفحة الغلاف : ( .. وتؤكد هذه المجموعة كلاً من مكانة صاحبها كواحد من أبرز مبدعي جيله - جيل الستينات - في الأدب المصري الحديث ؛ وأسلوبه ( تشكيكه ) الفريد ، ليست القصة حكاية ، ولا حتى الفعل الحادث في الحكاية ؛ إنها استخدام خاص للكلمات ، يجعل الكتابة الأدبية فناً ، في نفس السلالة الفنية التي تجمع الرسم ، والموسيقى . القصة هنا تجسيد تشكيلي بالكلمات ، من مجموع مدركات الحواس للحظة إنسانية بعينها ، ممتزجاً - هذا المجموع الحسي - بما يحمله العقل - عقل الراوى غالباً - من ذكريات ، أو تصورات ، أو مفاهيم ، أو مشاعر . أو ممتزجاً بكل هذا جميعاً . الإبداع القصصي عند إبراهيم أصلان ، استخدام خاص للكلمات اللغة ، بوصفها أصواتاً مكتوبة تنقل إليك المعاني والمشاعر : معاني التجربة ومشاعر البشر الذين عاشوها - فتعيشها معهم ، وهتّز وجدانك مع الإيقاعات التي وضع الكاتب - بكلماته - أنغامها ؛ هذه قصص لا تقرأ مرة واحدة ، فهي كرباعيات الموسيقى ، لا تسمح بالغوص في أعماقها إلا مع تذوقها المرة ، بعد المرة . وفي كل قراءة تتجلى معان جديدة لأنغام تجارب الحب : أنغام اللا تحقق ، والأسى - لا

الحزن - الذى تتركه خسارة التجربة العابرة ، والوعى - لا مجرد المعرفة - الذى يخلقه تأملها ! .

إذا كان ثمة ناقد هو الذى كتب هذه الكلمات ؛ فإنه حاكى غالب هلسا فيما قدمناه شرحاً وتحليلاً لقصة « الخطوبة » لبهاء طاهر . بل إنى أزعم أو أظن ظناً أنه لم يقرأ قصص هذه المجموعة ، ولم يستكمل بعد أدوات رؤية نقدية تستوعب كل إنتاجه . لذا جاءت أحكامه وكأنها مكتوبة عن كاتب آخر ؛ وعن قصص قصيرة أخرى . وما هكذا يكون النقد الموضوعى الجاد المسئول . أما إذا كان كاتب هذه الكلمات قد توهم أنها لن تقرأ ، ولن تراجع ، ولن تحلل فى ضوء القصص الموجودة فى داخل الكتاب - المجموعة ؛ وفى إطار حركة القصة القصيرة فى مصر ، منذ بداياتها الأولى حتى الآن ؛ فإنه لا يندفع إلا نفسه ، والكاتب الذى يبالغ فى تقييمه . ولو كان كاتب المجموعة هو نفسه الذى كلف بكتابه هذه الكلمات ؛ فإنى أتصور أنه رسم يوتوبيا لقصة قصيرة لا سبيل إلى تطبيقها أو تأليفها أو إبداعها ؛ وظل يعيش « حلم » تحقيق هذا العالم الحالم الوردى لقصة قصيرة لم يكتبها بعد ! .

بينما يقتحم مجيد طوبيا على الشخصية عالمها الخاص : الداخلى والخارجى . وهنا فإنه لا يهتم بالأسم ، أو الطبقة الاجتماعية ؛ ولكن يهتم الفعل الذى يصدر عنها إن سلباً وإن إيجاباً . عندئذ يرمز إلى الشخصية بالضمير « هو » : ( وينظر فى ساعته . عندما يكمل هذا العقرب النطاط خمس دورات كاملة .. ويقفز العقرب الكبير خمس قفزات .. يكون موعد عرض نشرة الأنباء المصورة فى التليفزيون قد حان .. ويظل يرقب الساعة .. ويرثى لحال ذلك العقرب النطاط . إن ما يقطعه فى دورة كاملة لاهثة يقفزه العقرب الكبير فى قفزة واحدة حاسمة .. بينما ذلك اللثيم الصغير لا يتحرك من مكانه إلا قيد أنملة لا تلحظه العين العادية .. وينظر بحسد إلى ذلك العقرب الصغير العريض .. ويتند . والثلاثة فى ساعى ! تمتد يده وتدير مفتاح الجهاز . وينتظر وهو يلوح بيده أمام وجهه ليحرك من الهواء الراكد .. لو بيدى الأمر لوجهت من التليفزيون مر العتاب إلى هؤلاء الآباء الذين يهدون لأولادهم لعب الحرب ) ١٨ . مجموعة ( فوستوك يصل إلى القمر ) . وقد يقدم الشخصية بتحديد مهنتها : السائق ، العسكرى ، وهو ما قد يساعد على إدراك قيمها ، وعاداتها ، وسلوكها ، والألفاظ التى تنفوه بها .

وأحياناً يعرض لنا عدداً من الشخصيات ؛ تواجد كل منهم فى موقف معين ؛ والكاتب لا يريد أن يقف إزاء كل شخصية ليتابع أوصافها ويبلور فكرها ، ويلتقط مشاعرها أو

انفعالاتها . عندئذ نجده يكتفى بما عبّرت به الشخصية عن رأيها إزاء المشهد الذى تراه أو الموقف الذى وجدت نفسها فيه ، أو الحدث الذى يجرى أمامها . هذه الوسيلة هى التى اتبعها فى قصة « بلا حكمة » - مجموعة ( فوستوك يصل إلى القمر ) . حيث عرفنا الأفندى المحترم ، والشيخ ، والسيدة الأنيقة ، والمصور الصحفى ، والرجل المعمم ، والقسيس ، وابن البلد ؛ إذ إن لكل منهم رأيه ، وتعليقه الموجز ، الذى يحدد شخصيته فى اختلافها وتباينها عن الشخصيات الأخرى . دون الثثرة حول تاريخ حياتها ؛ أو المواقف المماثلة التى مرت بها . ( انظر صفحات ٣٩ ، ٤٠ ، ٤١ ، ٤٢ ) .

وأحياناً نعرف إلى الشخصية ممّا يدور من حديث عنها يصدر عن الآخرين : تعليقاً على الأفعال ، أو نقداً للسلوك ، أو تذكيراً بمواقف مسبقة . وهذا هو أسلوبه الكاشف لشخصيات الأسطى حسين ، الأسطى عباس ، محمود العجلاقى ، الطعمجى ، صاحب المقهى ، الشيخ رضوان ؛ فى قصة « فاتح الكوبرى » .

وفى سبيل تجسيد المشاعر ، وضبط الخلجات النفسية ، وتكثيف الانفعالات الداخلية ، والكشف عن الدوافع الخفية إلى تطور السلوك الخاص بالشخصية ؛ يستخدم بعض الجمل التى تستكمل تصوير الشخصية ورسم ملامحها ؛ لكنه يجعل تلك الجمل بين أقواس ، حتى تبدو كالأضواء الكاشفة لما هو كامن فى ظلمة النفس أو خفايا اللا شعور . مثال ذلك : « كان تعجبه رسمياً لأنه كان ما يزال فى ملابس العمل » ٥٦ ، « ألا من حل أو جواب » ٥٩ ، « ولم أكن وقتها فى حالة تسمح لى بالتأكد إن كان الرقم صحيحاً أم إنه وضع رقماً عشوائياً » ٥٨ ، « لم أتعب نفسى بالنظر وقلت إن ذلك من فعل الوهم » ٦٠ ، « لأننى سبق أن أغمضتها » ٦١ ، « فكلما بحثت عن أصلها تشعبت منى الأمور وتعقدت » ٦٢ ، « يبدو أنه كان يتتبع خطاى » ٦٣ ، « لا أذكر إن كنت قد بكيت أم لا » ٦٤ - مجموعة ( خمس جرائد لم تقرأ ) قصة « مائة مليون نحلة فى الرأس » .

وفى قصص مجموعته ( الوليف ) يلجأ إلى الحركة والفعل ليقدم الشخصية بواسطتهما . ويكثر الإشارة إلى مهنة الشخصية فى قصص مجموعته ( الأيام التالية ) ؛ فهناك الطبيب ، الطيبة ، امرأة الدف ، العجربة . ثم الضمائر : هى - أنا - أخذنا جاءت ، قالت - وتكون سمة العجز الذى قد يتمثل فى العجز الجنسى ، سمة لافته فى بعض الأحيان : « خمس جرائد لم تقرأ » ، « الجاحظون » - « الغشاء » كما أن الشخصية النسوية توصف بالإيجابية . فالأم ، والزوجة ، والعجربة ، تعطى ، وتخصب ،

وتغرس الحبة ، وتتطور بها ، وتقدم الجديد دائماً . وفي المقابل فإننا نجد أبطالاً عصايين في « فوستوك يصل إلى القمر » و« الوجه الآخر » و« الرصيد » و« الفأر الذي لم يمت » و« فاتح الكوبرى » و« كشك الموسيقى » .

ولما كان « الصوت » هو الذى يميز شخصية « المؤذن » فإن عبدالحكيم قاسم أثر أن يكون هو المفتاح الذى يفتح به مغاليق هذه الشخصية ، لمعرفة سر تأثيرها وهبمنتها وقوتها ( وأنت لم تسمع عم الشيخ بكر إذ يؤذن للصلاة من يوم الجمعة . يبدأ صوته رقيقاً خفيضاً ، ثم يتحول قوياً دءوباً متواصل الموجات . ينسرب بين الدور ، يسرح إلى الحقول ، يصل إلى القلوب في دائرة قطرها ألف ذراع . يجمع الناس ، يلهم إلى المسجد الجامع . يلقي الرجال من أيديهم ما يشغلهم من فؤوس أو مقادير بهائم ، يضعون نعالهم تحت أباطهم ويهرعون إلى المسجد الجامع . صوت عم بكر لا يكل ، يظل مترسلاً ملحاحاً والناس يسرعون ويسرعون . ما يكاد عم بكر يختم الآذان مصلياً على البنى حتى يكون الناس قد اكتملوا تماماً جالسين على الحصر حول عمد المسجد الأربع الضخام . صوت القارئ الدليل يرف بآيات سورة الكهف في جنبات الجامع ، بطانة رثة لصوت عم بكر الطائر في سماء القرية منطلقاً من فوق سطح المسجد . لكن الصوتين معاً متفاهمان متبادلان يصنعان تناغماً يملأ القلب وجداً . بعد انقضاء الصلاة يخرج عم بكر . وجهه مطبوع في قلبى . جبينه مترب من أثر السجود . ملامحه حاملة قريوة . عيناه المطموستان خرسا وان كخرزقى عقد رخيص ، لا ينظر ، كأنما أغمض عينيه أنفة - يسعى لا يحذر ولا يرتاب ولا تخبط يدها في الهواء خبطاً متمسكاً باحثاً عشوائياً ، بل تلزمان جنبه في سكون ، وشفتاه تلتويان في ألم مبهم واهن عظيم ) ١١ ، ١٢ . قصة « قريتي » مجموعة ( الأشواق والأسى ) .

وفي قصة « السفر » تتابع الشخصية المحورية وهى في حالة فعل ، وحركة متطورة : ( لم تنم ، باتت ليلتها أرقه تنقلب وتنتظر للعيال - حينما صاح أول ديك هبت واقفة ، رفعت شريط المصباح فملأ الضوء الغرفة . أخذته من على المسمار وخرجت به إلى وسط الدار . السللة على المصطبة فيها ما خبزته مساء أمس . لا بد للمسافر من الزاد ، فإن خبز الينادر مغشوش . دست يدها في طاقة الجدار . أخرجت المنديل المعقود على النقود . النقود هى كل شيء ، من ضاعت منه ضاع . قبضت على المنديل ووقفت محتارة ، أخيراً أحكمت وثاقه في ثكة لباسها ، ها هنا سيكون في أمان . دخلت مرة أخرى على العيال مبثرون على الحصر . تأملتهم هنيهة ، ثم زفرت : يا ولادى ! .



أخذت جلباب سفرها الأسود من على وتدٍ مرشوق في الحائط ( ٣٥ ، ٣٦ مجموعة ( الأشواق والأسى ) .

وقلماً يحدث تغير في سلوك الشخصية أو في طباعها أو في درجة حدتها وقوتها ؛ نتيجة عوامل نفسية أو بيولوجية ، أو تغيرات داخلية غير مرئية ؛ لكنها قد تجد انعكاساً لها في القسمات الظاهرة الخارجية ، وفيما يصدر عن الشخصية من سلوك ، أو أقوال ، مما قد يؤثر في جذور العلاقة بينها وبين الآخرين . ( انظر قصة « غسق » ضمن مجموعة ( الاشواق والأسى ) ٥٥ .

شخصيات مجموعته ( ديوان الملحقات ) تقدم تقديماً ذاتياً خالصاً . حين يسجل الكاتب انطباعاته عنها ، وشعوره الخاص بها ، وموقفه الوجداني منها ، وعاطفته نحوها . وهى تصاغ مصهورة بعاطفته وانطباعه ؛ لأننا عرفنا أن هذه المجموعة تضم تجارب ومواقف ذاتية خاصة بالكاتب . وقد عرف هذه الشخصيات من قريب : في السجن ، أو في المستشفى ، أو في القرية ، أثناء تقديم العزاء أو إبان المشاركة في تشييع جنازة . وهناك العمة الحبيبة ، والأب ، والأخ . والمرضى ، والطبيب في مستشفى سجن أسبوط الأميرى .

يتعامل يحيى الطاهر عبد الله مع شخصيات تبدو كما لو كانت معالم أساسية في المجتمع من ناحية ، وفي عالمه القصصى من ناحية أخرى . إنه يعرفها حق المعرفة ، ويفهمها كل الفهم . بل إنه يكن لها حباً عظيماً . ويزعم أنها أصبحت أليفة ، تربطها بقرانه علاقة شديدة الحميمة ، والعمق ، حتى أصبح - هو الآخر - عالماً خبيراً بها . هناك الجد حسن ، الشيخ موسى ، حزينة ، صفية ، السكير المخمور ، مخالي ، إسكافي المودة ، فهيمة ، تفيدة ، مريم ، وغيرها . حتى صورة الطفل وعالم الطفولة يقدمه لنا وقد حوَّص بقسوة لا حدود لها . حيث يتم العقاب الصارم الذى يبلغ درجة القسوة الوحشية عند أقل هفوة يرتكبها الطفل أو الصبية . لأن المجتمع لا يسمح لأى كائن فيه بالخروج عن التقاليد الموروثة التى تكبل القلوب بضراوة وعنفٍ شديدين .

في هذا المجتمع الخشن ، تنفوس الأقدام الحافية للرجال في الرمل الساخن الملهب ، ويصعدون الجبل ، ويضربون أطفالهم حتى تسيل الدماء من أجسادهم . كل شيء في هذا العالم قاس ، قاهر ، جسور ، ظالم ، مظلم ، متخلف ، تعشش فيه الخرافة ، وتترج فيه الأساطير ، وحكايات الجن والعفاريت ، والآلهة ؛ ويطحنه الفقر ويأكله المرض ، ويحصده الموت الأسود الذى يحتفى به ، ولا سبيل إلى رفضه أو مقاومته . لا جمال ولا خيال ولا ضياء . فالليل غاب بدره ، والطبيعة لا تتجرد من عرق الإنسان ، ولا تنفصل

عن جلده وأمعائه وفكره وخياله . عناصرها ذات وجه وحشى ، ووقع مخيف ومؤثر ومقبض . ( إنها طبيعة مناوئة للإنسان ، توسوس حوله بالشرور وتدفعه بالنواب ، وتستخف به بالأسرار والغموض . إنها طبيعة بدائية ، غير مستأنسة أو خاضعة للسيطرة والسطوة الإنسانية البدائية هي الأخرى ) .. انظر المقال الجيد الذى كتبه رضا الطويل بعنوان « الكرنك القديم رؤية واقعية لعالم متخلف » المنشور بمجلة ( الفكر المعاصر ) العدد الأول - مايو ١٩٧٩ ص ٢٠٩ وما بعدها .

لنا بعدئذ أن نتوقع خلو هذا العالم الفنى الذى يقدمه يحى الطاهر عبد الله ، من الشخصيات العليا أو ممن ينتمون إلى الطبقة الأرستقراطية القديمة ، أو الطبقة البورجوازية ؛ وإنما يقتلع شخصياته من باطن الأرض ، حيث تعيش حياة بطيئة الإيقاع ، وتعانى مشكلات تقليدية تاريخية ، لم تفكر فى التمرد عليها ؛ وتلك ألسنتها أحاديث مكررة وحكايات محفوظة ، وتتحرك حركة مترامية أقرب إلى خطوات السلحفاة . علاقاتها بالسلطة مرتبطة بعلاقاتها بالفرعون الأعظم وأتباعه ، لا تنافر ولا تضاد ولا تفكير فيها على الإطلاق ، أو فى الثورة عليها . لا صراع بين كبار الملاك وصغارهم . والنسوة قابعات قانعات ؛ اللهم إلا أن تلبية الجسد - أحيانا - قد تتخذ شكلاً فرعونياً قننته الأساطير والحرافات ؛ حين كان الأخ يتزوج بأخته . ومن ثم فأننا نفهم السبب فى عدم وجود شخصيات مثل عبد الهادى ( الأرض ) وزينب ( زينب ) وغيرهما إماً من الرومانسيين الحالمين ؛ وإماً من الفلاحين الثائرين ، أو الفلاحين السياسيين « محمد أبو سويلم » .

البيئة التى تعيش فيها الشخصيات بيئة مظلمة قائمة ، البيوت من طين ، والأرض مليئة بالشقوق ، والمناخ الذى يتنفسونه محشو بالحرافة ، والحكايات الأسطورية . والعلاقات غير المعقولة ، والموروث القابض على الأنفاس ، والتقاليد القابضة على القلوب ، والعقول والعيون والخطوات المشلولة عند المشى . إنهم يقعون تحت وطأة القهر الاجتماعى ، والاقتصادى ، والفكرى ، والأخلاقي . لذا فإنهم فقدوا كل قدرة على التمرد ، والاستقلالية ، والشعور بالأنات والتفرد . لذا فإن الكاتب لم يهتم بتحديد أبعادها النفسية والروحية والثقافية . لأنها تقوَّعت فى بطن الأرض ، أو الجب الطينى ، أو قاع التخلف ، حيث تلتقط قوتها اليومى من مُلاك الفقر والجهل والمرض ، ومن متحكمى العادات والتقاليد القائمة ، المستسلمة ، النعيسة . تقول الدكتور سيزا قاسم فى مقالها المعنون « المغامرة فى القص العربى المعاصر » مجلة « فصول » - م - ع - فبراير ، مارس ١٩٨٢ : ( وتنتمى جميع الشخصيات المحورية إلى غط « المفعول » فهم

يعانون من تدهور المجتمع الفقير ويشكون من المرض والجوع والأمية ، ويشعرون بهذا النقص ويحسون بالدافع إلى تغيير وضعهم . فالشعور بالعوز والإحباط يطحنهم ، وهذا هو الوضع الافتتاحي الذي تبدأ منه الحكاية ولا بد أن تتحرك الحكاية نحو تصفية هذا النقص . كيف يتم ذلك ؟ إذا قامت الشخصية بفعل خارق يحقق لها النجاح فإنها ستتحول من نمط « المفعول » إلى نمط « الفاعل » . لكن شخصيات « حكايات للأمير » لا تقوى على الإيجابية ، فتظل دائماً في وضع « المفعول » وعند ذلك تقوم شخصية أخرى بدور الفاعلية . أمّا الشخصية الأولى فتظل في دور المفعولية ( ١٤٨ ) .

لقد ربطت سيزا قاسم المخلص أو الفاعل بينه وبين عناصر وشخصيات ليست من نبت البيئة ، ولم تعان ما يعانيه الناس فيها . وبذلك فإنها ألغت مجرد الشعور بالظلم ، والرغبة في الثورة على الأوضاع السائدة بهدف تغيير المجتمع . وهي تتحدث عن شخصيات مجموعته ( حكايات للأمير ) وهي من بيئات متباينة . ومع ذلك كان حكمها وكأنما قد صدر عن جميع شخصيات قصص يحيى الطاهر عبد الله . وجعلت دور الفاعل مقروناً بالكونت الإيطالي في « من الزرقعة الداكنة حكاية » ومرتبطة بجيش الاحتلال البريطاني في « حكاية عبد الحليم أفندي » ، والزوجة اليمنية في « ترنيمة للأمير » وهكذا . في حين إن البيئة الصعيدية لم تفرز « الفاعل » ؛ لأنها لم تهيم له الفرصة : فكرياً وروحياً واجتماعياً واقتصادياً ، ليمارس حقه المشروع في التعبير ، والتحرر ، والتغيير . لم تتح له ظروفًا تساعد على تنمية الشخصية الإبداعية ؛ والخلق الثوري ، والفكر المتجدد المتطور ؛ والأخذ بأسباب الحضارة والتقدم . ولم تعمل على تهينة المناخ الصحي لتحقيق الأحلام الاجتماعية ، والطموح الإنساني في البناء ، وإعادة تشكيل وصياغة المجتمع ، بما يجعله مجتمعاً متحضراً إنسانياً .

وقد فطن يحيى الطاهر عبد الله إلى ما تفعله البيئة الصعيدية في إنسان هذه البيئة . فقدم لنا جابر الذي فقد عقله لعدم قدرته على تحقيق أمل شخصي في « الوشم » . ومأمون حلاق القرية الذي أودى بحياة الكثيرين ؛ لانتشار الجهل واختفاء الخدمات الصحية ؛ وهو الذي كاد يسلب الحياة من جسد فهيمة . والشيخ العلمي الذي يبيع الأوهام ويقتات بالسحر والخرافة . والشيخ موسى الذي يمتص عرق العباد الفقراء ثمنًا لكراماته المصنوعة وخرافاته المزيفة . فالواحد منهم ( تأكل ظهره الشمس لغاية ما يتلايم على لقمة يقوم يشترى باكو معسل لمزاج الشيخ موسى ، يحرم نفسه من فردة حمام ولا فرخة مربيهها . ويظفحها للشيخ ، وجعته دماغًا بالشيخ .. الشيخ .. الشيخ .. على مين الشيخ بتاعكم ) ٩٠ - مجموعة « ثلاث شجرات كبيرة تثمر برتقالا » .

وهناك المجذوب ، والعالية ، وابن الشيخ الفاضل ، والأعرج ، والأقرع ، والضريرة . بل إنه يقدم في « حكايات الأمير » ثلاثة من ذوى العاهات : أكتع يدق على عود ، فيبكي وتر ويضحك وتر . وأخرس يرسم الدنيا بالصرخة والإشارة : دنيا ببحر وشجر وطير وناس . وأهتم ضارب الدف الذى لا نظير له . ولأن يحيى الطاهر عبد الله قد خبر هذه البيئة وإنسانها ؛ فإنه أدرك أن هذا العالم يخفى الرقة والتعاطف الحار فى أعماقه فيبدو سخطه قاسياً قسوة الجمرة الملتهبة والوجوه والكلمات . ومن هنا استطاع رؤية الوجه الآخر ، فجسده فى كلمات صارمة صدرت عن الأب العنيف وقد حملت كل معانى العطف والحنان . ( سقط كف أبى على صدغى بقسوة أوقعتنى وصنعت خيطاً من الدم كان دافئاً . كنت ملقى على أرض الغرفة التربة المرشوشة بالماء . وكان أبى يسحب نوال من ضفيريها ويجرجرها على الأرض . كانت عمى « شرقاوية » قد جاءت وكانت أختى عواطف منكشمة وملتصقة وبمسكه بثوب عمتها . وكان جدى ممسكاً بسنخ ينتهى بحلقة وخطاف يقلب به الجمر . كان يأمر أبى فى غيظ : اضرب . اضرب يا كامل .. كنت أشعر بطعم الطين فى فمى وجانب وجهى نائم على السطح الترايبى الذى لم يعد جافاً . وكان الدم يسيل من جانب فمى ولا يتوقف . وكان ساخناً مازال .. وكانت نوال أختى معلقة من عرقوبيها بحبل مشدود إلى وتد ثبت بجدار الغرفة . وكان أبى يصعد وهبط بكل جسمه كتور مذبح . كان يرفع يده وهوى بعصاة لينة رفيعة ويضرب الجسم العارى . والدم كان يشخب من الجسد العارى ويغطى وجهى ويجعلنى أرى ( ٢٥ . رغم هذه المعاملة الوحشية ، وتلك القسوة اللا إنسانية فإن الأب قد غضب لتصرف الأم التى رأت أن الماء والتراب يزيلان آلام الابن : ( زعق أبى : ايه ده ؟ قالت أمى : ميه ورماد . صرخ أبى : - أرميه يابهيمه . ادى الولد ميه بسكر . واعصرى كمان لمونتتين .. قالت أمى : مفيش لمون عندنا . قال أبى : أطلع أنا أجيب لمون . وانت دوى السكر فى المية ) ٢٦ - قصة « جبل الشاى الأخضر » مجموعة ( ثلاث شجرات كبية تمثر برتقالاً ) .

وهو الذى يعنى ويضبط انفعالات الشخصية : ويلم بما يكمن وراء سلوكها : لأنه واع بالضغوط الجاثمة عاطفياً وبيولوجياً : فتندفع الشخصية من غير قصد إلى فعل بعينه ، يكون تعبيراً عن البخار المحبوس . وقد نلاحظ ذلك فى قصة « الشهر السادس من العام الثالث » فى وصفه كلا من شخصية مصطفى وأخته فهيمه . يقول : ( مصطفى الأصغر - لكنه سيد فهيمه التى تكبره بعامين ونصف عام ، يضربها وتحبه ، الأم موافقة والأب موافق ، مصطفى حامى فهيمه ومخوفها من اللعب ، مصطفى رجل وفهيمه

بنت ، البنت ثوب أبيض طويل الذيل ، على البنت أن تمسك بذيل ثوبها وتمشي في الطريق محاذرة - وهل بالطرق غير الوحل والتراب والقش ؟ الصبية مضطربة والليل رفيق الأفكار : هي بنت الأم والأب ، وهو الشقيق البعيد ، وهي تحبه وهو باليقين يبادلها الحب ، في المرات الأولى كانت تبكي ، بمرور الوقت وقد عرفت طعم اللذة التي يصحبها الألم - كانت تعتمد الفعل المعوج ليضربها فتصنع البكاء وتشتبه : هكذا تشتعل ناره وتحمي فيضرب بعنف . كان يطلع نخل جبانة النصارى بالليل في غفلة من أحد المحروق الحارس النائم . يسرق البلح ويبيعه لمنصور الصادق صاحب الدكان الساهر ويشترى الدخان ويدخن ، حتى هذا الوقت لم يعرف الأب ولا الأم أن ابنها كبر ويدخن ، فهممة لم تبح بسر - لأنها تحبه وتقدر أنه يهاب والديه . للبول رائحة على التراب تشمها لما تتذكره ، في السر كانت فهممة تشم رائحة وسخ مصطفى وعرقه بجلاسه قبل أن تغسلها ، ورغم البعد فهو ابن الأم والأب وهو الرجل الذي تحشاه وتحبه ( ١١٦ ، ١١٧ . وتأتي نهاية القصة كاشفة للأسباب والدوافع : ( قالت حزينه لنفسها : سافر من أجل المال فلماذا لا يعود والبركة في دجاجاتي منها نحصل على البيض الذي نبيعه ونحصل على حاجاتنا . عشنا الفقر ولم نعرف الغنى فلماذا يحملني أنا أمه ألم بعده . وقالت فهممة لنفسها : لما أتزوج سأترك هذا البيت .. ليت زوجي يكون في جسمه وشكله ) ١٢١ مجموعة ( الدف والصندوق ) .

لعل يحیی الطاهر عبد الله استهدف تفسير بعض الجوانب من الظروف الإنسانية - في مجتمعه - بذكاء وفن . وكأنه تمكن بطريقة ما من معرفة حقيقة الوجود الإنساني . ومن الألام بكل القبود والتعقيدات التي تشخص مشاكل الإنسان في هذه البيئة . إنه ينظر بجذ إلى الحياة ، ويمثلها كما يراها ، بينما يرضى أنصاف الكتاب - لسبب أو لآخر - إساءة تمثيل الحياة . ولن يخفى ذلك على فطنة القارئ ، الذي يعرف بدقة قيمة أن يكون للقصة موضوع ، ومن أي مكان اشتق . كما أنه يدرك أن أعظم القصص مهارة وتأثيراً وذكاء ، إن هي إلا كائن حي متكلم . ومتكلم من خلال تحاملات وقابليات وتحديدات محتمة ، وأخطاء مقبولة . ولا يغفر القارئ الذكي تعميم الكاتب تحت أي ضغط أو تعلقة . لأن الكاتب الجاد هو الذي يكتب القصة لكي يقنعنا بشيء ما . وهو المشغول باختبار الحياة ، وفحصها ، وبإعادة تأكيد أكثر الأسئلة ، بحثاً عن إجابات مقنعة وصادقة ، وهو ما قد يسبب للقارئ قلقاً وتوتراً .

والكاتب في بعض قصصه يستخدم الضمائر - فقط - دون تحديد لهوية الشخصية ، حين يكون الانطباع والموقف النفسي هو شغله الشاغل . أنا ، هي . هو ، وأنا . ( أنا



وهي وزهور العالم ) . أو إنه يحدد - فقط - الجنس والمرحلة العمرية : الولد ، الشايب ، البنت . في قصة « الثلاث ورقات » . ويمثل مارأينا في قصة « بلا حكمة » عند مجيد طوبيا ، حيث قدّم شخصياته من تعليق كل منها على ما يراه ؛ يصف مجيى الطاهر عبد الله شخصياته في قصة « يوم الأحد » مجموعة ( أنا وهي وزهور العالم ) في صفحات ١٤ ، ١٥ ، ١٦ . يضاف إلى هذا أنه يعتمد على حركة الشخصية من ناحية ، وعلى تصوير ملاحظها الخارجية الظاهرة ، من ناحية أخرى ، في قصة « البكاء الثالث » من نفس المجموعة ٢٢ ، ٢٣ . كذلك الحال في قصة « محبوب الشمس » من مجموعة ( ثلاث شجرات كبيرة تثمر برتقالا ) ٩٣ .

وعندما أراد الكاتب تعيين الوسائل التي يستخدمها بعض الناس للإثراء السريع ، في محاولة للصعود الطبقي ، وكيف تنمو الثروة ، وكيف تتغير القيم ، والشكل الجديد الذي يتحكم في السلوك والقيم والأخلاق ، والتبديل الذي يصيب العلاقات الاجتماعية بالآخرين ؛ عندما استهدف ذلك عرض لعددٍ من الشخصيات ؛ تقطن عمارة ، يتكون كل طابق من عدد من الشقق ، حيث يقبع عدد من الناس . كما أنه قدم إسكافي المودة عندما أوسع الله له في الرزق ( ص ١٠٩ ) ثم راقصة الكبارية التي أصبحت صاحبة عمارات ( ص ١١٠ ) وتاجر الحديد والأخشاب ص ( ١١١ ) ثم سخر من كاتب القصة الصعدي عن طريق زوجته صاحبة اللسان اللاذع ( ص ١١١ ) .

وهو الكاتب الذي فطن إلى ضرورة تقديم شخصيات مسيحية ؛ لأن البيئة تضمهم ، عنصراً أساسياً في التكوين الاجتماعي ؛ مثل : كواء الطرايش القبطي المؤمن ، وجرجس ، ومرقص ، ومخالي . وحكايات للأمير تعتمد في تقديم الشخصية على الأذن ؛ السماع ، أو العين ، الرؤية . لكن معظم الشخصيات يحكى عنها ( تلك هي حكاية عبد الحليم أفندي مع المرأة الخرقاء ، رويتها لك - يا أميري - كما سمعتها من الرواة الثلاثة . أنا الذي لم أشهد زمانه ، والله على صدق ما حكيت لك - يا أميري - شهيد ) ٢٠ . إنه لا يحلل الشخصية . ولا يتعمقها ، لكنه يكتفى بحكاية حكايتها كما وصلت إليه عن طريق السماع : نقلا عن رواة آخرين . فأسلوب الحكاية هو الغالب . والراوي لا يتحمل المسؤولية الوحيدة فيها ينقله لأمره .

يبد أن قصته « شمس » في مجموعة ( أنا وهي وزهور العالم ) تتخذ شكلا يجمع بين حديث الشخصية عن نفسها ، وحديثها لنفسها ، إلى جانب وصف الكاتب وتصويره لها . ولو أننا أردنا الإتيان بنص لنقلنا القصة القصيرة كاملة ، وهي في خمس صفحات ٣٦ / ٣٧ / ٣٨ / ٣٩ / ٤٠ . مع أنها مهمة في التأكيد على محاولته الانفلات من أسر



الشكل التقليدي الذي يلتزمه بعض الكتاب عند معالجتهم الشخصية القصصية . ويبقى أن العامل المادى الاقتصادى كان وراء اختيار الشخصيات ، وتصويرها ، جزءاً من رؤية الكاتب ؛ حتى احتل الفقراء مساحة كبرى فى الحكايا التى تروى للأمير : ( صفية العذراء يتيمة الأيوين تباع السلة التى تصنعها أم الأم من خوص النخيل ، لتأكل من كد يدها وعرق جبينها ، وتحيا ككل بنات الفقراء فى قفص ، بانتظار زوج فقير يسك بيدها ويقودها للعيش معه فى قفص ، وتمر الأيام وتفقدها الحلوة ابتسامة الفم وعافية البدن ويبقى الأبناء والزوج المكدود والصيف والبرد والحشرة الضارة وتراب الأرض وعفونة المش ورجيف الشعر باليد . ولا فكاك لبنت الفقراء من ظلمة المصير المحتوم المسطور فى لوح الغيب إلا بالفعل الزأقع . ثم يأتي النور ويحكون عنها فى الحكايات ) ٢١ - قصة « حكاية الريفية » .

وينتقل يحيى الطاهر عبد الله إلى عالم مزيف مصبوغ بألوان غير صعيدية ، ولا علاقة لها بطيبة ، والكرك وكأزياء الملكات ، وأهرام الملوك ، وحلى حششبوت ونفرتيتى ، لكنه انتقال الذى ينبه ويلفت النظر بحكاية من الحكايات المعاصرة ، التى يسمع بها الجميع للمرة الأولى . إنها حكاية محمد كمبل الأول ، ( مالك الطابق الأرضى ، السيد الجديد ، بدين بيطن وقلب من البلاستيك : بعين من زجاج وعين ضيقة مزرورة . يدارهما بنظارة سوداء كبيرة ، يملك بيتاً بباب الشعرية تعيش فيه أم أولاده زبدة مع أهلها وأهله ، وله شقة بشارع سليمان باشا الفرنساوى ، يحيا فيها مع خليلته الرأقصة الكتوم التى عاونته بإخلاص فى أعماله ببيروت قبل نشوب الحرب الأهلية ، له فى البنوك البعيدة مال جامد ، وله فى أسواق البلاد مال يتحرك ، بماله حوّل دكانة الكواء إلى بوتيك ميامى - حبس الضوء فى أقفاص من زجاج سبحت فى مائه الملون ثياب الأنتى الداخلية وزجاجات عطرها وعلب زينتها وآلات كيبى شعرها الكهربائية وكذا سيجارتها الأمريكية المفضلة « كنت » ذات النكهة الفاخرة . صباح يوم افتتاح بوتيك ميامى جاء العمال ورشوا الرمل أمام البوتيك وصفوا أكاليل الورد وعلقوا الصورة وقد كتب تحتها بخط كبير ( كبير العائلة بطل يوليو ومايو وأكتوبر وكل شهور السنة ) وفى غروب يوم افتتاح بوتيك ميامى هبط محمد كمبل الثانى من عربة أمريكية سوداء وتقدم تحيط به عصابة من صحبه وأتباعه الأشداء . وأمسك بالمقص وقص الشريط ، بينما المسجل يصدح بالأغنية التى يفضلها محمد كمبل الأول « الطشت قال لى قومى استحمى يا بنت يا .. » وفى صباح اليوم التالى لافتتاح بوتيك ميامى نشرت الصحف الصباحية الثلاث صورة لمحمد كمبل الثانى وهو يضحك وقد أحاط به جمع يضحك كما نشرت

إعلاناً عن بوتيك ميامي - هذا نصه - : محمد كمبل إخوان يبشر المواطنين بمصر القديمة وينقل أعماله من بيروت ويخطو أول خطوة له مع بداية عصر الانفتاح على طريق العلم والإيمان ( ٥٧ / ٥٨ من قصة « حكاية ميلو درامية » مجموعة ( حكايات للأمير ) ...

يمكنكم تحميل المزيد من الكتب الرائعة والحصرية بجودة عالية

على موقع جديد مكتبة كتب بدف

<https://jadidpdf.com>

## الفصل الثالث

### الحلقة المفقودة في القصة القصيرة المصرية

- |                                  |                          |
|----------------------------------|--------------------------|
| ١ - عبدالله الطوخى .             | ٩ - أحمد نوح .           |
| ٢ - أحمد عادل .                  | ١٠ - فهمى حسين .         |
| ٣ - سليمان فياض .                | ١١ - عبدالمنعم سليم .    |
| ٤ - محمد أبو المعاطى أبو النجا . | ١٢ - محمد سالم .         |
| ٥ - فاروق منيب .                 | ١٣ - عبدالسميع عبدالله . |
| ٦ - محمد كمال محمد .             | ١٤ - صبرى العسكرى .      |
| ٧ - عبدالفتاح رزق .              | ١٥ - صبرى موسى .         |
| ٨ - بدر نشأت .                   |                          |

أعد هذا الفصل من الدراسة في أثناء تهيئة المادة القصصية ، والمصادر العلمية لبقية الفصول . لكن ظروفًا نقدية معينة ، دفعت به إلى أن يصدر في كتاب مستقل ، لإعلان رأى في جانب من جوانب قضية آثارها عدد من كتاب القصة الذين وقع عليهم ظلم ما من قبل النقد والنقاد المعاصرين . ووقفت تلك الدراسة عند القصص التي أصدروها حتى ١٩٨١ . فأثارت ضجة كبرى أدت إلى نفاذ الكتاب . وجعلتني أضيف - هنا - عددًا آخر ممن ينتمون إلى هذه الحلقة . كما أن تأخير صدور الكتاب جعلني أضُم إلى مادته ما كتبه من قصص حتى الآن . وهو ما اتبعته مع كل الذين تناولهم هذه الدراسة . وليس ثمة ما يدعو إلى القول بأن - هنا - أحاول الاقتراب من العالم الفني ، لعدد من كتاب القصة القصيرة المصرية ، يمثلون ما اتفق البعض على تسميتهم بجيل الوسط . في حين ذهب آخرون إلى اعتبارهم « الجيل المدشوت » . وكلهم يجمع على عدم احتفال الدراسات الأدبية والنقدية بهم ، دون سبب معقول ، ومن غير مبررات موضوعية . فقد خلت المكتبة العربية من دراسة واحدة تستهدف هذه المجموعة من كتاب القصة القصيرة في مصر . تحلل نتاجهم . وتقارن بينه وبين ما خلفه معاصروهم ، أو الذين سبقوهم . وتجهد في أن تقدم لنا - في النهاية - حكمًا علميًا سليمًا على ما أبدعوه . وتحدد موقعهم ، وحجمهم الحقيقي بالنسبة لتاريخ القصة القصيرة المصرية .

من ذلك مثلاً أن الدكتور الطاهر أحمد مكى في كتابه ( القصة القصيرة - دراسة ومختارات ) لم يشير إلى أى من كتاب هذه المجموعة من قريب أو من بعيد . وإنما اكتفى في القسم الثانى من كتابه - الخاص بالنماذج - باختيار قصة ( ذراعان ) لمحمد أبو المعاطى أبو النجا . أما في ثنايا الكتاب ، فإنه لم يلتفت إلى هذه الظاهرة التي يمثلها هؤلاء الكتاب . ولا إلى الجيل الذى ينتمون إليه . ولا إلى الظروف التي أحاطت بهم . والدوافع الكامنة وراء إغفالهم ، وتعمد تجاهلهم .

وكان من الممكن أن تستوقفه هذه المسألة . وبخاصة أنه عرض لتاريخ القصة القصيرة في الأدب الأوربي القديم والحديث . ثم تناول نشأتها وتطورها في الأدب العربى ( صفحة ٧٧ : ٨٩ ) والقصة في العالم العربى ( ٨٩ : ٩٥ ) ولم ترد كلمة واحدة تتصل بهذه المجموعة من الكتاب ، مالمها وما عليها . في حين أن القسم الثانى من الكتاب وعنوانه ( مختارات من القصة العربية ) يستغرق مساحة واسعة من حجم الكتاب

( ٩٧ : ٣١٢ )<sup>(١)</sup> لو أنها شغلت بقضية هؤلاء الكتاب ، وبدراسة نماذج من قصصهم ، لقدمت شيئا جديدا بالفعل .

وهناك كتاب ( اتجاهات القصة القصيرة في الادب العربي المعاصر في مصر ) للدكتور السعيد الورقي وهو يدخل في إطار موضوعنا . وقد صدر عام ١٩٧٩ . وذلك بعد صدور عدد لا بأس به من المؤلفات والدراسات الجادة حول هذا الفن . ويصبح من المتوقع - والحالة هذه - أن يتناول المؤلف قضايا جديدة تتصل بهذا الفن . أو أن يكشف عن مراحل لم تدرس من قبل . أو أن يلقي الأضواء النقدية على كتاب لم تسلط عليهم الأضواء . أو أن يتنبه إلى هذه المجموعة المغفلة ، ليقول رأيه الموضوعي .

لكنه بدلا من ذلك كله ، راح يكرر أحكام سابقية من النقاد والدارسين . لأنه اعتمد اعتمادا رئيسيا على جهودهم . ولخص كل النتائج التي توصلوا إليها . ونظرا لأنه اهتم بعرض تاريخ القصة القصيرة في الأدب العربي القديم والوسيط والحديث والمعاصر حتى سنة صدور كتابه ، فإنك تجد أن أحكامه متناقضة ، ومضطربة . وأن الاتجاهات متداخلة ، وغير واضحة . وأن الملامح الفنية مطموسة أو مشوهة . ففضد عن كثرة عدد الذين ورد ذكرهم من كتاب القصة القصيرة . بينما تعرض لأكثر من ثمانين كاتباً تحت عناوين : الرومانسية الاجتماعية - الرومانسية التاريخية - الرومانسية التحليلية - الواقعية الاجتماعية - الواقعية المتفائلة - الواقعية الفلسفية - الواقعية التحليلية - الواقعية الفردية - ما بعد الواقعية - ما فوق الواقعية .

يضاف إلى هذا أن حديثه عن تاريخ القصة القصيرة المصرية استوعب حيزا ملحوظا من الكتاب بلا داع مقبول<sup>(٢)</sup> . إذ إنه حديث معاد ، تتكرر فيه أسماء الكتاب وعناوين المجموعات ، والأحكام النقدية ، والمراحل الفنية ، دون إضافة واحدة إلى البحوث السابقة ، لا في الرؤية ، ولا في التحليل ، ولا في التاريخ أو الإحصاء . ولم يتنبه إلى كتاب هذه الحلقة المفقودة .

وفي رسالة أحمد منصور الزغبى ( التيارات المعاصرة في القصة القصيرة في مصر ) . اهتم اهتماما بالغاً بإدوار الخراط ويوسف الشاروني ويحيى حقي ويوسف إدريس ونجيب

( ١ ) « القصة القصيرة - دراسة ومختارات » - د. الطاهر أحمد مكي - دار المعارف - الطبعة الأولى - ابريل ١٩٧٧ .

( ٢ ) انظر الكتاب من ص - ٢٠ - ٩٣ وهو نقل خاطف وسريع عن غيره : دون الإشارة إليهم بشكل متعمد .

محفوظ . وقد سبقت دراستهم من قبل باحثين آخرين . ثم أضاف إليهم محاولات محمد حافظ رجب ووحيد حامد وإبراهيم عبد العاطى ومجيد طوبيا ، من كتاب القصة القصيرة . وذلك في ضوء التيارات والمراحل التي حددها لبحثه : المرحلة التعبيرية الأولى والمرحلة التعبيرية الثانية ، والتيار التجريدى ، وتيار اللامعقول والعبث . وهكذا يبدو « الموقف » في معظم الدراسات الأدبية والنقدية التي تناولت فن القصة القصيرة في مصر . وكأنه إهمال متعمد مع سبق الإصرار والترصد .

ومن ثم كان الدافع لتناول نماذج تمثل هذه المجموعة من الكتاب . حتى أستكمل بعض ما قدمت في هذا المجال . وبخاصة أنى ألمحت إلى ذلك حين كنت أذكر ( أن جيلا وسطا من كتاب القصة القصيرة ، لم ينل حظه من الدراسة النقدية ، ولم تلتفت إليه البحوث الأكاديمية ، وكاد تاريخ الأدب العربى الحديث في مصر يغفله تماما )<sup>(١)</sup> ولعل أول ما يلفت نظر الباحث ، هو كثرة عدد هؤلاء الكتاب الذين أغفلوا . وأنهم كانوا يمارسون كتابة القصة القصيرة منذ بداية الخمسينات . وعاصروا جل كتابها بدءا بروادها الأول ، وانتهاء بشباب كتاب السبعينيات والثمانينيات والتسعينيات .

وينبغى الإشارة إلى أنهم لم يتوقفوا عن كتابة القصة القصيرة طوال الستينيات . منهم من احتفظ بخط فنى واحد ، فى كل نتاجه ، دون احتفال بما قد يطرأ على فن القصة القصيرة من تطور . ومنهم من حاول التجديد فى الشكل ، والإرتقاء بأسلوبه فى تناول والمعالجة .

وبما لا يخفى أن كلا من كتاب هذه الحلقة المفقودة ، أصدر مالا يقل عن ثلاث مجموعات قصصية ، إلى جانب عشرات القصص المنشورة فى هذه الصحيفة أو فى تلك المجلة .

إزاء هذه الظواهر يصبح لزاما على المهتمين بدراسة فن القصة القصيرة فى مصر ، أن يعكفوا على تناول ما أبدعه هؤلاء الكتاب بوجه خاص ، بقصد جلاء ما فى نتاجهم من جوانب قوة أو جوانب ضعف . حتى يكون الحكم موضوعيا . بدلا من كلمات العطف والإشفاق التى تندفق عندما يذكر هؤلاء الذين اصطلاح على تسميتهم « جيل الوسط » والحق أن هذه النعمة لا تفيد تاريخنا الأدبى ، ولا تسهم فى توجيه الكتاب وتقويمهم ، بقدر ما تبرر للمقصرين قصورهم فى المتابعة والتحليل .

( ١ ) « القصة القصيرة » - د. سيد حامد النجاج - دار المعارف ١٩٧٨ - ص ٥٣ .



ونحن نرفض القول بأنهم « جيل الوسط » . ذلك أنهم لا يشكلون - مجتمعين - جيلا واحدا بالمفهوم البيولوجي للجيل . كما أن هذا لا يستقيم مع كون عمر بعضهم يقترب من السبعين عاما مثل عبد الله الطوخى وأحمد عادل وأمين ريان وأحمد نوح ومحمد كمال محمد . وتجاوز عمر بعضهم الستين بقليل مثل محمد أبو المعاطى أبو النجا وسليمان فياض وفاروق منيب وصالح مرسى وعبد المنعم سليم وعبد الوهاب داود وغيرهم . ومعظمهم من جيل يوسف إدريس ، ومع ذلك لم يقل أحد أن يوسف إدريس من جيل الوسط .

ومن ثم فإنهم بمثابة « الحلقة المفقودة » التي يلزم البحث عنها ، واستكشاف كنهها ، وبيان قيمتها ، ومستواها الفنى وبخاصة أنهم كتبوا قصصا كثيرة في الستينيات أضافوها إلى ما كتبوه قبلئذ .

وسوف نختار خمسة عشر كاتباً ، ممن تتباين أعمارهم ، وتختلف زاوية الرؤية - إلى حد ما - عند كل منهم . ذلك أن دراسة كل الكتاب الذين يشتركون في كل الصفات التي أشرنا إليها ، لن تجدى بأى صورة من الصور . بل إن محاولة إحصائهم صعبة . فهناك - إلى جانب من ذكرت - صبرى موسى وعبد الفتاح الجمل وعبد الفتاح رزق وكمال مرسى وصالح حافظ وعبد السميع عبد الله وصبرى العسكرى ومحمد سالم وفهمى حسين وعزت نجم وسيد جاد ومختار العطار وبدر الديب وفاروق خورشيد وبدرنشأت ونجيبه العسال وجاذبية صدقى وعبد الغفار مكاوى وهوفى عبد الله وسعاد حلمى ونعيم عطية ويس العيوطى .

وليس من شك فى أن عوامل متعددة أسهمت فى عدم اقتراب النقد والدراسات الجامعية من نتائج هذه الحلقة القصصى . يقف فى مقدمتها غلبة اتجاه نقدى واحد فى فترة ما ، لا يلتفت إلا إلى ما يتفق ورؤيته . ومن ثم فإنه يغفل - عامداً - كل ما لا يدعم هذه الرؤية ، أو ينسجم معها ، أو يبشر بها . وما يلبث أن يعقبه اتجاه آخر مناقض له فيتخذ لنفسه موقفاً مشابهاً ، ويتشيع - هو الآخر - لأنصاره . عندئذ ، تناح الفرصة كاملة لإغفال الكتاب الذين ينتصرون للفن الصادق ، ويستندون إلى معايير فنية يلزمون أنفسهم بها ، ويسيروا على هديها ، ويعبرون - من خلالها - عن ظروف مجتمعهم وقضايا واقعهم الذى يعيشون فيه وقد أشرنا إلى هذه الآفة من قبل كثيراً .

يأتى بعدئذ انبهار بعض النقاد بالأدباء الأعلام اللامعين فقط . فها أكثر ما كتب لويس عوض عن نجيب محفوظ فى الرواية وعن صلاح عبد الصبور فى الشعر . ونفس

الشيء بالنسبة إلى يوسف إدريس في القصة القصيرة ، ونعمان عاشور في المسرح . وهكذا تحول معظم النقد نحوهم ، واتجه إليهم . وسارت على هذا الدرب معظم البحوث والرسائل الجامعية . بل إنا نلاحظ أن النقد الشباب لم يكلفوا أنفسهم عناء الكشف عن أدباء جدد ، أو الكتابة عن غير المشهورين من الكتاب المعاصرين لهم .

وقد يكون اشتغال عدد كبير منهم بالصحافة ، واحدا من الأسباب التي ساعدت على اختفاء صورتهم من المؤلفات والدراسات النقدية الجامعية . وهو أمر يبدو - لأول وهلة - مثيرا للعجب والدهشة . إذ إن مرورهم من شارع الصحافة جعل بعض النقد والدارسين ينظرون إلى أعمالهم القصصية على أنها كتابات صحفية جيدة ليس أكثر . وبخاصة أن زملاءهم من الصحفيين ممن يحجرون الصفحات الأدبية والفنية كانوا يعرفون بمجموعاتهم القصصية أو يلخصونها أو يعرضونها عرضا لا يخلو من المجاملة المبالغ فيها . ومن يعملون بالصحافة - على سبيل المثال - من كتاب هذه الحلقة : عبد الله الطوخي وصبري موسى وصلاح حافظ وسعاد زهير وعبد الفتاح الجمل وعبد الفتاح رزق وصالح مرسى وأحمد عادل وعبد السميع عبد الله وفهمي حسين وعبد المنعم سليم وفاروق منيب والكتابات اللائي ارتبطت أسماؤهن بمجلة ( حواء ) .

أما من لا يرتبط - عمليا - بالصحافة ، فإن مظاهر « السلبية » ، والنظرة الحزبية الضيقة ، والعقيدة محدودة الأفق ، وتبادل المصالح المادية ، وسيادة مناخ لاديمقراطي في السياسة والثقافة ومجالات الفكر والفن ، وسيطرة آحاد معينين على شئون النشر والصحافة والإعلام ، كانت - جميعا - تشكل المناخ الذي عمق الظاهرة ، واشترك في تثبيتها ورسوخها ، لدرجة أنها أصبحت حقيقة واقعة .

لذا فإن التعامل المباشر مع النصوص ، هو الوسيلة الوحيدة لضمان حيادية النظرة ، وموضوعية التقييم . ولمعرفة « الجديد » الذي قدمه هؤلاء الكتاب ، في ضوء ما قدمه ، وما كان يقدمه ، جيل الرواد ، ومن تبعهم ، ثم جيل الأربعينيات والخمسينيات ، والستينيات الذين تناولناهم في الفصولين السابقين .

والتركيز في البداية على دراسة « الشكل » الفني في قصصهم ، أمر لازم . مع ضرورة الإشارة إلى موضوعاتهم ، وإلى درجة وعيهم الفني والاجتماعي معا . فقد يظهر التعامل مع البناء الفني لقصصهم لونا من التمايز . ذلك أنهم عاشوا وكتبوا مع محمود تيمور ومحمود البدوي ويحيى حقي وسعد مكاوى وشكري عياد وعبد الرحمن الشرقاوى ومحمد صدقي ونجيب محفوظ وفتحي غانم يوسف إدريس . وقد تناول هؤلاء الكتاب واقعنا

الاجتماعى بشكل أو بآخر . بل إنهم لم يتركوا قضية من قضايا الواقع ، ولا مشكلة من مشكلات الإنسان المصرى ، إلا وعبروا عنها تعبيراً متفاوت القيمة من الناحية الفنية . وهو ما درسنه فى بحثين سابقين .

وبناء القصة القصيرة كما تبين لنا ، يبدأ بـ « عنوان القصة » . جدته . كيفية تركيبه . دلالاته على الشخصية أو الحدث أو المكان أو الزمان . اتفاقه مع الجو النفسى العام للقصة . درجة الابتكار والخلق فيه .

ثم يأتى دور « جملة الابتداء » . وهى التى تفضى إلى الأثر المراد إعطاؤه . وتقود القارئ ، بل إنها تدفعه ، إلى الإقبال على قراءة القصة القصيرة . والكلمة الأولى فيها مهمة إلى الحد الذى قد يحكم به على أسلوب الكاتب ، ومنهجه ، واتجاهه الفنى ، على أثرها .

ولا يختلف الحال مع « الشخصية القصصية » كثيراً ، إذ نبدأ مع اختيار الكاتب « اسم » هذه الشخصية . وحذقه وذكاؤه فى الاختيار . وانسجام الاسم مع صفات الشخصية أو مع مستواها المادى ، أو الثقافى . وارتباطه بالبيئة ، وبالمرور من العادات والتقاليد .

والجديد الذى تكشف عنه الشخصية القصصية . وكذا الوسيلة التى قدمها بها الكاتب . ودرجة اقتناعنا بها . واختلافها أو اتفاقها مع ما يحظى به تراثنا القصصى من شخصيات قصصية فنية . والموقف الذى تعبر عنه . والفكرة التى تحملها . إلى غير ذلك مما يتصل بهذا العنصر الفنى من عناصر بناء القصة القصيرة .

و « الحدث » فى كثير من القصص القصيرة هو المحور الرئيسى الذى تدور حوله وتبنى عليه . ولما كان أغلب كتاب هذه الحلقة من الصحفيين ، فإن لنا أن نتوقع أن تكون للحدث أهمية لا تقل عن الشخصية . فإلى أى حد يختلف ما قدموه عما قدمه الكتاب الآخرون . وذلك من حيث درجة واقعية الحدث ومستوى معقوليته . وفن الكاتب فى تجسيده وتصويره وبلورته . وهل يعرضه علينا كاملاً جاهزاً أم إنه يدعه ينمو ويتطور أمامنا نمواً طبيعياً وتطوراً حتمياً ؟ ! والزمن الذى يستغرقه الحدث . وهل هو زمن خارجى أم زمن نفسى داخلى ؟ ومدى تلازم حركة الشخصية بتصاعد الحدث . ثم المضمون الذى يشير إليه والأبعاد التى يحتملها .

أما « الصراع » فإنه يمدنا بالنموذج ، والاتجاه . ويعطينا الإحساس بفغزى القصة ، وهدفها ، والمجرى الذى تجرى فيه . وقد أصبح بمثابة العمود الفقري فى بعض القصص

القصيرة الحديثة<sup>(١)</sup> . بمعنى أن يكون هاما وخطيرا وذا أهمية بالنسبة للشخصيات وهو الذى يساعد على درامية الحدث ، ويضفى عليها حرارة وحيوية .

هناك أساس جوهري آخر من أسس بناء القصة القصيرة بناء فنيا . ألا هو مبدأ « الوحدة » ويشمل : وحدة الدافع ، وحدة الهدف ، ووحدة الحدث ، ثم وحدة الانطباع . وقد يصلح ذلك كقاعدة لا يشذ عنها أن القصة القصيرة يجب أن تقوم على فكرة واحدة ، تعالج حتى نهايتها المنطقية بهدف واحد مطلق ، وطريقة واحدة .

وإذا ما توفر هذا الشرط ، فإنه لا يسمح بتوزيع اهتمام القارئ . حيث يجب ان تكون الفكرة الأساس واضحة تماما . وينبغي أن تثير الاهتمام بمفردها دون نظر أو اعتبار لأى تعقيد آخر . والفكرة هنا لا تؤخذ في ذاتها على أنها منبع رئيسى للقصة القصيرة . فإنها يجب أن تأتى من داخل الشخصية أو من صفاتها المميزة . ويجب أن ترتفع من الحادثة . كما يجب أن تكتشف من الشعور الذى يود الكاتب أن يحمله لنا عن طريق القصة القصيرة . وهذه النقاط الثلاث هى أكثر المنابع خصبا ، حيث تشق القصة القصيرة .

ويعد الوصول إلى تلك « الوحدة » من أعقد المشاكل في كتابة القصة القصيرة فضلا عن أن إتقان هذا العمل ، وعملية تكيف الوسيلة للغاية ، تمنح القارئ لذة جمالية خاصة .

وحتى يتم بناء هذه الوحدة ، يجب أن تراعى من الجملة الأولى ، ويظل محافظا عليها إلى آخر كلمة في القصة القصيرة .

ولما كان الباحث في القصة القصيرة يلاحظ أن لكل كاتب من كتابها المعروفين لغة خاصة ، ومفردات يحرص على استخدامها ، وتراكيب معينة . فإن الأمر يقتضى معرفة موقف كاتب هذه الحلقة من اللغة القصصية . إنها الوسيلة الخطيرة التى يتوسل بها الكاتب ، والأداة الوحيدة التى يستعين بها ويعتمد عليها .

ولن يكون ذلك إلا بتأمل القصص القصيرة تأملا عميقا ، والاهتداء إلى « لغة » كل كاتب منهم .

( ١ ) انظر Studies in the Short Stories - Adrian H. Jaffe and Virgil Scott C. U. S. A.

1960. P. 3. و « القصة القصيرة » - د. سيد حامد النساج - دار المعارف ١٩٧٨ - ص ٢٦ .

يبقى بعدئذ الحرص على معرفة مدى استفادة هؤلاء الكتاب من عناصر التجديد التي طرأت على تكتيك القصة القصيرة . وجراتهم في استخدام أدوات مبتكرة ، للثورة على الشكل التقليدي المعروف ، وبخاصة أنهم شاهدوا ملامح هذه الثورة في قصص نجيب محفوظ ويوسف إدريس ، ثم محمد حافظ رجب ، وكتاب القصة القصيرة في الستينيات ثم السبعينيات .

ونظن ظنا ، أنه بعد التعامل الموضوعي المباشر مع نماذج من قصص كل من : عبد الله الطوخى ، وأحمد عادل ، وسليمان فياض ، ومحمد أبو المعاطى أبو النجا وفاروق منيب ، ومحمد كمال محمد ، ثم عبد الفتاح رزق - وغيرهم ممن سوف نقف عند أعمالهم باعتبارهم عينات لبحثنا - قد تتاح لنا فرصة تقييم دور كتاب هذه الحلقة المفقودة .

\* \* \*

#### ١ - عبد الله الطوخى \* :

تثير دراسة قصص هذا الكاتب القصيرة مشكلة كانت ملحوظة عند بعض الرواد ألا وهي أنهم كانوا يعيدون نشر القصة مرة أخرى ، مع تغيير في العنوان مرة ، ومع احتفاظ به أخرى . واقتصر هذا الصنيع على اثنين أو ثلاثة من رواد هذا الفن في أدبنا الحديث . وتنبه من جاء بعد من الكتاب ، إلى أنه ليس ثمة ما يدعو إلى مثل هذه المسألة . ما دامت القوى الإبداعية نشطة ويقظة ، وما دامت هناك قدرة على العطاء الفنى والفكرى .

ومن بين كتاب هذه الحلقة ، يقف عبد السميع عبد الله . وعبد الله الطوخى في الصدارة ، تجسيدا لهذه الظاهرة التي لا نكاد نلمسها عند غيرها .

أصدر عبد السميع عبد الله أول مجموعة قصصية له بعنوان ( عصفير ) ١٩٦٣ . وكانت تضم تسع قصص قصار هي : ( عصفير ، شراقي ، الآلة ، مطر ، فدان قطن ، عضة الذئب ، دفء ، صفارة ، شهامة ) . ويفاجأ القارئ بأن هذه القصص موجودة

\* صدرت له ست مجموعات قصصية :

- |                           |                                 |
|---------------------------|---------------------------------|
| ( ١ ) داود الصغير ١٩٥٨ .  | ( ٤ ) ابن العالم ١٩٦٥ .         |
| ( ٢ ) في ضوء القمر ١٩٦٠ . | ( ٥ ) بحر الذنوب ١٩٧٣ .         |
| ( ٣ ) النمل الأسود ١٩٦٣ . | ( ٦ ) رحلة الأيام الأولى ١٩٧٦ . |

بشكل مباشر جدا ، وبآخر غير مباشر ، ضمن مجموعته الثانية ( الجدار ) التي أصدرها في أواخر ١٩٧٩ . وكأن الفترة الممتدة من ١٩٦٣ حتى ١٩٧٩ لم تحدث تغييرا في الأدوات الفنية ، وفي الرؤية . أو كأن التاريخ الأدبي سوف يغفر هذا . إذ إنه لم يشر إلى ذلك من قريب أو من بعيد .

ويبدو الأمر أكثر وضوحا بالنظر إلى ما يفعله عبد الله الطوخي . فهو - ظاهريا - أصدر ست مجموعات قصصية . لكن المعاشة التامة لما كتب . ومقارنة قصص المجموعات بعضها البعض . وتنقيتها وتصفيتها . كل ذلك يكشف عن أنه - في النهاية - لم يكتب - واقعا - غير مجموعة قصصية واحدة - في أفضل الأحوال - لا يزيد عدد قصصها عن أربع عشرة قصة قصيرة .

هذه - على سبيل المثال فقط - قصص نشرت بنفس العنوان :

- « الفانوس » نشرت في كل من مجموعتي ( في ضوء القمر ) و ( ابن العالم ) . - « ابتسامة الرجل الكتيب » نشرت في ثلاث مجموعات : ( النمل الأسود ) ثم ( ابن العالم ) ثم ( رحلة الأيام الأولى ) .

- « الموتوسيكل » نشرت في ثلاث مجموعات : ( النمل الأسود ) ثم ( ابن العالم ) ثم ( رحلة الأيام الأولى ) .

- « داود الصغير » نشرت في مجموعتي : ( داود الصغير ) و ( ابن العالم ) . - « الرجل الذي ضحك » نشرت في مجموعتي : ( النمل الأسود ) و ( رحلة الأيام الأولى ) .

- « الصورة والصيد » - نشرتا كقصتين منفصلتين في ( في ضوء القمر ) ثم كقصة واحدة في ( رحلة الأيام الأولى ) .

- « على المقعد الرخامي » - نشرت في ( النمل الأسود ) و ( رحلة الأيام الأولى ) .

- « العاصفة » - نشرت في ( بحر الذنوب ) و ( رحلة الأيام الأولى ) وهذه نماذج لقصص لم يتغير إلا عنوانها فقط :

- « قصة « الرجل المثالي » في ( النمل الأسود ) هي بعينها قصة « حفلة عشرة » في ( ابن العالم ) .

- « وردة » في ( في ضوء القمر ) هي بنصها قصة « وردة نامت » في ( ابن العالم ) .



- قصة « الطفل والعالم » في ( النمل الأسود ) « شا » « جا » « رة » في ( ابن العالم ) .
- قصة « في ضوء القمر » في ( في ضوء القمر ) هي قصة « رحلة الأيام الأولى » في ( رحلة الأيام الأولى ) .
- قصة « النمل الأسود » في ( النمل الأسود ) هي بالحرف قصة « الرعب » في ( رحلة الأيام الأولى ) .
- قصة « لحظة ضعف » في « ( بحر الذنوب ) هي نفس قصة « سباق مع القدر » في ( رحلة الأيام الأولى ) .
- « من منا لا يعرف شمس » في ( بحر الذنوب ) هي قصة « كوميديا في أتوبيس » في ( رحلة الأيام الأولى ) .

وأحيانا لا تكون المسافة الزمنية بين المجموعة والأخرى طويلة . ومع ذلك فإنه ينشر ثلاثة أرباع المجموعة الأولى ضمن الثانية ، والثانية يضمنها الثالثة وهكذا . وفي هذا نراه قد فاق ما كان يقدم عليه الرواد . دون مبرر موضوعي صادق . وبلا داع فني مقبول .

وإذا كان البعض يتصور أن من حق الكاتب « استثمار » ما ينتج من قصص ، فإن لنا الحق أيضا في أن نزعّم أن الرصيد المستثمر لعبد الله الطوخي قليل جداً ، في فترة طويلة جدا قوامها ربع قرن من الزمان .

ومعنى هذا ، أن قصصه تدور في دائرة محدودة . وأنها توقفت عند نقطة البداية . وأن الكاتب لا يملك القدرة الفنية على الاستمرار في الإبداع المتجدد ، والخلق المبتكر ، والتطوير الدائم . فهل نضب معين التجارب والخبرات ؟ أم أن الحياة توقفت عن أن تطرح من القضايا والنماذج والصور والموضوعات ، ما يصلح لمعالجته فنيا ؟ أم أنه نوع ما من تصور القارئ في غفلة لا يعي ولا يذكر ؟!

الواقع أن الإجابة بالنفي هي الصحيحة . وبالذات فيما يتعلق بالقارئ . إنه يقبل على قراءة القصة ليطلع على خبرة جديدة ، وليضيف إلى تجاربه تجربة مصاغة صياغة لم يشهدها من قبل ، وليعيش شخصية لم يصادفها ، وليناقش فكرة لم تعرض له بواسطة هذا الكاتب أو غيره . وفيما عدا هذا ، فإنه لا شك منصرف عن القصة ، مبتعد عن الكاتب فكيف يكون الحال ، إذا كانت القصة هي القصة ، بدءا بعنوانها ، ثم بدايتها ، فشخصيتها ثم الموقف الأساسي فيها ، حتى كلمات النهاية ؟

وبالنظر فيما قام به الكاتب من تغيير عناوين بعض قصصه ، نلاحظ أنه لم يوفق . إن

تعديل العنوان يكون مقبولا في حالة ما إذا كان العنوان الجديد أكثر توافقا وانسجاما واتساقا مع موضوع القصة ، وهدفها ، ووحدة الأثر فيها . لكننا ننتين أن شيئا من هذا لا يتوفر في كل القصص التي تناول الكاتب عنوانها بالتغيير ، بل إن العناوين الأولى هي الأكثر توفيقا من الناحية الفنية والموضوعية . وهي أبعد عن أن تكون مباشرة ، وصريحة في الإفصاح عن مضمون القصة .

أما الإصرار على نشر القصة كاملة غير منقوصة ، مع عدم تغيير العنوان ، عددا من المرات ، فإنه لا يعنى إلا الرغبة في إثبات الحضور ، دون احتفال بأية اعتبارات فنية أو تاريخية أو أخلاقية . إنه لم يتفرغ للقصّة القصيرة ، كى يهبها وقتا وفكرا ومعايشة . لكنه وزع جهده بين كتابة الرواية ، والمسرحية ، والتحقيق الصحفى ، والمقال الصحفى الأسبوعى ، وأدب الرحلات الذى يتطلبه العمل الصحفى .

ورغم وضوح هيمنة المناخ الصحفى على كتاباته ، فإننا نجد أنه لم يخضع لهذا الجو في اختياره عناوين قصصه ، أو عناوين مجموعاته القصصية التى أصدرها . ذلك أنه لا يسعى وراء التشويق والإثارة . وإن كانت الصحافة قد أثرت في لغته إلى حد كبير . وفي شخصيات قصصه التى اختارها . وفي بعض المواقف الطريفة التى دارت حولها القصص .

وغالبا ما يكون عنوان القصة دالا على الشخصية المحورية فيها : إنسانا أو حيوانا أو جمادا . ( الأرنب ، الصورة ، الفانوس ، الموتوسكيل ، العصفور لعبة ، داود الصغير ، وردة ) وقلما يأتي العنوان تعبيرا عن موقف ما أو حالة معينة : ( سبع في قفص ، هدد .. لا .. انهيار ، لحظة ضعف ، الطفل والعالم ) . ولا نظفر لديه بالعناوين المطولة . فهو يؤثر أن لا يتجاوز العنوان كلمتين أو ثلاث . مبتدأ وخبر ، أو صفة وموصوف أو مضاف ومضاف إليه : ( الرجل المثالى ، النمل الأسود ، الطعام البارد ، النهاية السعيدة ) .

وكل عناوين قصص عبد الله الطوخى سهلة . لا تحتاج من الكاتب عناء في تأليفها وتركيبها . كما أنها لا تثير دهشة القارئ أو فضوله ، أو استشرافه لما يرمز إليه العنوان ، فعنوان مثل « الكلب عض لطيفة »<sup>(١)</sup> يوحى بالحدث ، والملابس التى أحاطت به . أراح الكاتب نفسه أولا وقارئه ثانيا . وهذه هى السنة التى اتبعها عدد كبير من كتاب القصة القصيرة .

وهو فى الأغلب الأعم من قصصه ، يروىها بضمير المتكلم ، ويجعل الراوى هو البطل

( ١ ) « النمل الأسود » - الكتاب الماسى - العدد ٤٦ - الدار القومية للطباعة والنشر ص ٢٩ .

الأساسي ، ( في ضوء القمر ، الصورة ، الصيد ، هدد . لا . انهيار ، سبع في قفص ، الفانوس ، النهاية السعيدة ، الرجل المثالي ، على المقعد الرخامي ، ابتسامة الرجل الكئيب ، أو نجلش ، داود الصغير ، الذنب ، سباق مع القدر ) وغيرها .

والحدث يقدم على أنه تم في الماضي . وهذا هو الذي يفسر لنا استخدام الكاتب للفعل الماضي بشكل مسرف . معظم فقر القصة تبدأ بـ ( كان - كنت - كانت ) ، قال ، قلت ، قالت ) . وهكذا كانت الغلبة للبدايات التقليدية في قصصه . لم يتجاوز ذلك إلا في عدد محدود من القصص . مثل ( على المقعد الرخامي ، إلى أين ، الأرنب ، الرجل المثالي ، الموتوسيكل ، النمل الأسود ، من منا لا يعرف شمس ، الرجل الذي ضحك ) .

تبدأ القصة الأخيرة على هذا النحو : ( شخص واحد فقط ، ظل جالسا إلى مكتبه الصغير في ركن الحجرة لا يتحرك ، وكأنه لم يسمع الخبر . الخبر : أن مدير المؤسسة - واسمه الأستاذ ماجد - أصيب باحتقان شديد في زوره ، فاضطر إلى الرقاد في المستشفى عدة أيام لإجراء عملية لاستئصال اللوزتين . كان الخبر قد وصل إلى المبنى الكبير المطل على الميدان الواسع الأخضر المستدير ، فحدث على الفور نشاط مفاجيء فيه . الموظفون تركوا مكاتبهم ، وراحوا يلتقون شللا في الحجرات وعلى السلام وفي الطرقات ويتفقون : متى يزورون المدير في المستشفى وأين يلتقون قبل الزيارة . واحد فقط في كل هذه الضجة ، ظل جالسا إلى مكتبه في وجوم لا يتحرك . هو يوسف خليل . كان يوسف خليل يقول لنفسه وقد أضنته الحيرة : هل أزوره أم لا أزوره . )<sup>(١)</sup>

الراوي ليس هو البطل . ضمير المتكلم لا سيطرة له هنا . الجملة الأولى تقود إلى الثانية ، والثانية تفضي إلى الثالثة وهكذا . « الحدث » يتطور أمام القارئ لا بعيدا عنه ، وكأنه يشارك في صنعه . قلما نجد للفعل الماضي « كان » السيطرة التامة . عنوان القصة منسجم مع جوها العام ، منذ البداية حتى النهاية .

ولا يسرى الحكم على كل قصص عبد الله الطوخي القصيرة . ولكنه يصدق على قلة قليلة منها . لأنه يتعامل مع القصة القصيرة على أنها طرفة أو أحداث . ولا يعطيها ما هي أهل له من المعاناة ، والصبر ، والاحتفال الواجب . من حيث ضرورة البحث الشاق عن شخصيات معمقة ثرية الأبعاد ، حية ، تعيش في وجدان القارئ ووعيه وذكريته ،

( ١ ) « النمل الأسود » - ص ٥٠ .

دون أن تمحي . واختيار الموضوع الواقعي ، الذي يجسد مشكلات فعلية حقيقية يعيشها الإنسان المصري ، في ظل أوضاع وظروف معينة . والابتعاد عن تكرار النماذج ، وإعادة عرض الشخصيات التي سبق تصويرها في قصص الكثيرين .

وهو في تصويره الشخصية ، لا يسلط الضوء على الجانب المطلوب ، والزاوية المراد كشفها والتعمق فيها . وإنما يعرض الشخصية بشكل مسطح ، خاطف . مشيراً إلى بعض ملامحها الظاهرة . والتي تشترك فيها مع آلاف غيرها ، في لون العينين ، وحجم الأنف ، وقسمات الوجه ، والطول والعرض ، وما إلى ذلك . ولا تحمل كل شخصية فكرة معينة . أو ترمز إلى شيء ما . ومن ثم فإنها لا تملك من القدرات ما يجعلها محفورة في عقل القارئ . وموقفه من الشخصية القصصية لا يختلف عن موقفه من الحدث . إذ ليس هناك حدث بالمعنى الدرامي . ولا ظل للصراع الذي يضفي حيوية وحرارة على القصة . وإنما نحن دائماً معه في موقف شعوري خاص . هو فيه البداية والنهاية . تمر الشخصية من خلال ذاته . ويصور المشهد تصويراً وجدانياً .

نجد هذا بصفة خاصة في القصص التي يحظى فيها الأطفال بنصيب وافر أو في تلك التي تدور حول تجارب شخصية للكاتب . ففي قصة ( ابتسامة الرجل الكتيب ) تتوطد علاقة شعورية بين صراف محل الخردوات الصغير وبين الطفل « امبابي » . و « داود الصغير » طفل يعرف الوفاء ، ويصنع - أحياناً - ما يصنعه الرجال . وهذا هو سر تعاطف الكاتب معه . و « محروسة » في ( في شارع السد ) طفلة تؤدي ألعاباً بهلوانية تفوق بها الرجال الحواة . و « حمادة » في ( الطفل والعالم ) . طفل يرتبط بغراب أسود ويداعبه . و « ميشو » في ( الموتوسيكل ) وحيد أبويه ، يتمسك بالموتوسيكل ، وهو صبي لا يحسن قيادته ، فيصاب وينعكس تصرفه على مشاعر الأب . و ( الأب المثالي ) في القصة التي تحمل هذا العنوان ملهوف على ابنه الصغير الذي ذهب إلى السينما وحده ، لأول مرة في حياته . و « مجدى » الطفل في ( العصفور لعبة ) يحب عصفور انكثاري . ويحاول أبوه أن يفهمه معنى الحرية . و « اسماعيل » في ( ابن العالم ) صغير فرحان لأنه انتصر في ملعب الكرة وأصاب هدفين . لكن « وردة » هي الوحيدة الطفلة التي تعمل خادمة ، تشقى طوال النهار ومعظم الليل . وتنشأ بينها وبين كتاب القراءة علاقة حب لا تنمو . وتظل تبحث فيه عن كلمات « شرشر » و « فرحان » .

وإذا ما اقتضى الحال أن يتعرض الكاتب لوصف بيئة معينة أو مكان معلوم . فإننا لا نجد خصوصية لهذا المكان ، أو لتلك البيئة . بحيث تكون لها نكهتها وطعمها المستقل المتميز . لأنه لا يجسد صورة البيئة . ولا يجعل للمكان شخصية وطابعاً . ولأنه

يتناول هذا العنصر بسرعة وبخفة . فيصبح - هو الآخر - مسطحاً لاقيمة له . إذ تتشابه الأماكن ، وتتحد البيئات <sup>(١)</sup>.

أما لغة الكاتب فإنها متأثرة بالأساليب الشائعة في الصحافة اليومية . وبكل ما تحمل هذه الأساليب من شوائب ، وعدم صحة في كثير من الأحيان . وهي لغة لا تستلزم جهداً وعناء . وهي لا تتطلب إمعاناً في الاختيار والانتقاء ، ولا حنكة في الصياغة والتركيب ، ولا استحضاراً وتمثلاً للتراث اللغوي الفني .

والناظر في قصص عبد الله الطوخي ، لا يستطيع الزعم بأن له لغة خاصة ، أو أن له أسلوباً متميزاً ، ومفردات معينة . إنه متأثر بلغة العامة ، وطريقتهم في الوصف والقص وما يجرى على الألسنة ينقله إلى القصة . كما يتكلم ويتحدث في حياته اليومية ، يكتب . يقول : ( كانت داخلة على التاسعة عشرة من عمرها ) ( كان الليل ينزل علينا ) ( وزمان القمر طالع هناك ) ( فجأة ونحن في وسط الكلام ) ، ( ياما سمعتها من قبل . وياما جرحت قلبي بالليل وبالنهار ) ، ( رأينا الجسر يشفى بأشباح الرجال ) ، ( تقاطيع وجهه الأبيض الأملس ملظظة ) ، ( يالها من فرحة ، محال ، وتحت أى شعار إطفاء هذه الفرحة ) .

إن سعيه وراء الشائع لدى الناس ، والدائع على صفحات المجلات والصحف ، جعله لا يعيد النظر طويلاً فيها يكتب . ولا يتأمل عباراته ، وجمله ، وألفاظه . كما دفعه من ناحية أخرى إلى أن يحشر بعض الكلمات والألفاظ العامية في ثنايا السرد . ويشعر القارئ أن مثل هذه الألفاظ جاءت لغير ضرورة فنية . وأنها وضعت هكذا كيفما اتفق . دون أن تكون مقصودة ، ومهدفة نحو غاية معينة .

ولا يحتاج القارئ إلى فطنة وذكاء ، كي يدرك أن هذا الكاتب لا يستخدم من حروف العطف غير « الواو » . ولا تخرج حروف الجر عن حرف واحد هو « على » . وأدوات التشبيه عنده محصورة في « الكاف » . وهو مولى بالإكثار من الصفات والنعوت ، ورصها متجاورة .

والأمثلة على ذلك كثيرة جداً . إذ لا تخلو قصة قصيرة واحدة من هذه العلامات الأساسية .

( ١ ) انظر وصفه لشارع السد في ( ابن العالم ) قصة « في شارع السد » ص ٩٨ . ووصفه للقرية المصرية في ( في ضوء القمر ) التي تدور معظم قصصها في الريف المصري . ووصفه محل البقالة في ( ابتسامة الرجل الكتيب ) ص ٧٦ من مجموعة ( النمل الأسود ) وغيرها .

يقول : ( حائرا ومسكينا ومجهدا ) ، ( فوهته دائرية وضيقة ومسدودة ) ، ( نظرة باسملة وشاردة ) ، ( ينظر إلينا في صمت وشموخ واستنكار ) ، ( مظلم وفاحم السواد ) ، ( بحّة غريبة وقاطعة ومرهوبة ) ، ( لطيفة وحلوة ومنعشة ) . ( صورة غريبة وواضحة ) ، ( كان وجهه أسمر وخشنا وكبير العظام )<sup>(١)</sup> ، ( كل ذلك كان باقيا وأجمل ) ، ( بتأن وعلى مهل ) ، ( كانت يومها صيفا وحرا )<sup>(٢)</sup> ، ( حقيبة رقيقة ودقيقة ومدندشة )<sup>(٣)</sup> وبالنسبة لحرف الجر « على » ، يقول : ( استندت برأسها الصغير على حائط المطبخ ) ، ( كان مرسوما على الصفحة أرنب ) ، ( الابتسامة التي تطل من على وجهه ) ، ( يود أن يقوم من على مقعده ) ، ( نهض من على مقعده ) ، ( يهم بالنهوض من على مقعده ) ( وقفت على السكة الزراعية ) ، ( النجوم على صفحة السماء ) ، ( الخطوات الباقية على باب بيتي ) ، ( تجيب على هذا السؤال ) ، ( حلقات السمر على الأجران ) ، ( قالت والاستغراب على وجهها ) ، ( لا يتنادى على شيخ الحفر وعلى الحفراء ) . هذا هو الاستعمال العادي للحرف « على »<sup>(٤)</sup> . وهو لا يتخلى عنه . لدرجة أنه يجمع بينه وبين الحرف « من » ، بلا مبرر على الإطلاق . كذلك الحال بالنسبة إلى أداة التشبيه « الكاف » .

وقصصه القصيرة تعلن أنه لم يجرؤ على الاستعانة بتقنيات السينما والإذاعة والتلفزيون ، ولم يقدم على التجريب ، واستحداث شكل جديد للقصة القصيرة أو حتى الاستفادة من التراث الشعبي ، والأساطير ، وعلم النفس . وإن دل هذا على شيء ، فإنما يدل على أن عبد الله الطوخى لم يضيف إلى القصة القصيرة المصرية شيئا : في البناء والتركيب ، ولا في أسلوب السرد والوصف ، ولا في إدارة الحوار ، ولا في الصورة والتشكيل ، ولا في رسم الشخصية وتحريكها ، ولا في انتقاء الحدث الدرامي . وكان المتوقع منه - ككاتب يسارى تقدمى - أن يساعد على إثراء مضمون القصة القصيرة ، بالإقدام على انتخاب موضوعات جد مبتكرة ، وعرضها من زاوية جديدة ، ومن خلال رؤية نافذة . لكن هذا الجانب - أيضا - لم يتحقق . كما تقول ذلك القصص نفسها . وإنما الذى تأكد بالفعل لا بالقوة ، هو أنه اكتفى بأن تفتقد قصصه القصيرة التمايز

( ١ ) « فى ضوء القمر » - صفحات ٢٦ ، ٢٧ ، ٧٣ ، ٨٩ ، ٨٢ ، ٩٢ ، ١٠٦ ، ٩٤ .

( ٢ ) « النمل الأسود » - صفحات ١١١ ، ١١٥ ، ١٢٧ .

( ٣ ) « بحر الذنوب » - صفحة ٥٥ .

( ٤ ) « فى ضوء القمر » - صفحات ٩٢ ، ٩٧ ، ١٠٧ ، ١١٠ ، ١٢٥ ، ١٢٧ ، ١٣٤ ، ١٣٦ ، ١٤٠ ،

١٤٤ ، ١٦ ، ١٧ .



والنفرد . وبأن تدور في نفس الحلقة التي دارت فيها قصص كثيرة قليلة القيمة ، فاقدة التأثير . صدرت عن كتاب سبقوه ، أو عاصروه .

هل كان طبيعياً - إذن - موقف النقد الأدبي الحديث منه ؟! لا أظن ذلك صحيحاً . فقد كان لزاماً أن تعرض قصصه القصيرة على بساط البحث ، ثم التحليل فالتنقد . بدلاً من الإغفال التام ، أو إطلاق الأحكام بعمومية وقطعية لا تقبل الجدل والمناقشة . وبخاصة أن عبد الله الطوخي واحد من المشتغلين بالحياة الثقافية والمهتمين بهمومها . ولا يذكر إلا اسمه - دائماً - في مقدمة هذا الطابور الطويل من كتاب القصة القصيرة المظلومين . مكتبة جديد كتب يدف



## ٢ - أحمد عادل :

لم يرد اسم هذا الكاتب - أبداً - ضمن كتاب هذه الحلقة . بل إنه لا يذكر - مطلقاً - كواحد من كتاب القصة القصيرة في مصر . مع أنه يعمل بالصحافة . بمعنى أنه يملك وسيلة الدعاية - إن حقاً أو باطلاً - لنفسه . ويستطيع أن يملأ الدنيا صياحاً وضجيجاً ، وأحاديث مفتعلة ، واتهامات للنقد والنقاد ، وللجامعة والدراسات الأكاديمية . بل إنه يقدر على توظيف بعض المشتغلين بالنقد الصحفي ، ليكونوا نقاده الخصوصيين يكتبون عنه دائماً ، ويبشرون بنتاجه مستقبلاً ، ويعلمون إمامته للقصة القصيرة وإمارته عليها .

لكنه لم يلجأ إلى شيء من هذا كله ، واكتفى بالفن - وحده - وسيلة تعبير ومشاركة وحضور . أصدر ثلاث مجموعات قصصية . « مولد بلا عروسة » يوليو ١٩٦١ ، و « المسيح في الدكان » ١٩٦٢ ، و « رجل في فقاعة » ١٩٨٠ . كما أنه لم يستعن بقصصه القصيرة القديمة ، ليضيفها إلى مجموعته الأخيرة ، بشكل أو بآخر . ذلك أن « رجل في فقاعة » تضم ثلاثين قصة قصيرة . وقد صدرت بعد أولى مجموعاته بنحو عشرين عاماً . مما يجعل البعض يظن أنها تحوى كل ما كتب . نظراً لبعده الشقة بين مجموعاته .

بيد أن الدراسة المتأنية تؤكد أنه ليس من بين قصصه القصيرة ما أعيدت صياغتها أو غير عنوانها ، أو تبدلت ملامح الشخصية المحورية فيها . وإذا كانت المجموعات الثلاث

لا يزيد عدد قصصها عن أربعين قصة قصيرة ، فإن كلا منها تعد في حد ذاتها وحدة خالصة ، نقية ، تقدم لأول مرة ، ولا نظير لها عنده ، فيما سبق نشره .

وهذا يحدد الخطوات الفنية التي مرت بها القصة القصيرة عند هذا الكاتب . وكيف أنه لم يقف « محلك سر » عند نقطة الابتداء . وإنما تطور تطورا ملحوظا تدل عليه مجموعته الأخيرة .

إن معايشة قصص هذا الكاتب تلفت نظر الدارس إلى عدد من الظواهر :

أولا : لا نجد من بين عناوين قصصه القصيرة - التي بين أيدينا - عنوانا واحدا يحمل اسم الشخصية الرئيسية فيها . وإنما أختيرت العناوين بحذق ومهارة ، بحيث تدل على معنى ، أو ترمز إلى فكرة ، أو تلمح إلى موقف ، أو تشير إلى حالة . مثال ذلك : ( علاقات ، همس الصمت ، شيء غامض ، إعدام ، حياة ، انتصار ، حديد انفصام ، ثرثرة ملكية ، صوت ضائع ، أعمار ، تسالى ..... ) .

ثانيا : إذا ظفرنا بعنوان مثل « رجل في فقاعة » أو « المسيح في الدكان » ، مما يوحي بأن الشخصية المحورية رجل ، فإننا لا نعثر على ما قد يفهم منه أن الشخصية الأساسية في القصة امرأة .

ثالثا : يستتبع هذا ، أننا نلاحظ اختفاء صورة المرأة في قصصه القصيرة . إذ إن البطولة في الأغلب الأعم من القصص للرجل . فالمرأة لا تتجسد ، ولا تتحرك ، ولا تؤدي دورا . وإن ذكرت ، فبقدر ما يتصورها الرجل - البطل . أو بقدر ما يريد لها أن تكون . لكننا لا نراها ، ولا نسمعها ، ولا نستشعر أحاسيسها ومشاعرها ، ولا نتاح لنا فرصة معرفة أفكارها وآرائها ومواقفها .

ولا نغالى إذا قلنا إن الإشارة العابرة لظل المرأة ، لم تتوفر إلا في ثلاث قصص قصار هي « الكرياج » و « أمخاخ » و « رجل في فقاعة » . وهكذا ينفرد الكاتب بهذه السمة التي يندر أن يشاركه أحد فيها .

رابعا : حاول الكاتب جهد طاقته أن يخفف من استخدام « أل » التعريف في عناوين قصصه . وقد بدا له إقبال لكثيرين على العناوين التي من هذا القبيل أمرا بمستهلها ، ولا ضرورة فنية له . هناك ثلاث عشرة قصة فقط ، تبدأ عناوينها بـ « أل » التعريف . تبدو زائدة ، ولن يخسر العنوان شيئا عظيما إذا ما فكر الكاتب في حذفها . فقد جاء استخدامها - فيما يظهر لى - جريا على العادة الشائعة وليس لحتمية موضوعية أو فنية ، كما هو الشأن مع بقية القصص .

خامسا : يبتعد - إلى حد كبير - عن العناوين المطولة . ومعظم عناوين قصصه عبارة عن كلمة واحدة . والقليل جدا يتكون من صفة وموصوف ( صوت ضائع ، شيء غامض ، كرة صغيرة ، حفل سرى ) ، أو من ثلاث كلمات ، وهي لا تتعدى القصص الثلاث .

سادسا : عناوين مجموعاته ، تتضمن إيجاء بالمكان أو بالحال : مولد بلا عروسة ، المسيح في الدكان ، رجل في فقاعة . وهي عناوين تستقيم مع المواقف التي تدور حولها القصص . وبخاصة فيما يتصل بمجموعتي « مولد بلا عروسة » و « رجل في فقاعة » . وهو لا يستعين بضمير المتكلم إلا في قصتي ( الموسم ) و ( الحصار ) . حيث يجعل بطل القصة راويها . مما قد يظن معه أن الكاتب يروي تجربة شخصية ذاتية . لكنك لا تشك في أنه بعيد كل البعد عن أن يكون له وجود ما في القصة . أو إنه يتدخل تدخلا سافرا . وذلك بما أضفاه على الحدث من رمزية ، وبما قصد إليه من تهكم وسخرية . فقد نظر في قصة ( الموسم )<sup>(١)</sup> إلى الأناسى على أنهم كلاب . يتعاملون تعاملًا « كلبيا » إن صح التعبير . أو على أنهم يمارسون في علاقاتهم اليومية الحياتية أسلوبا لا يرقى إلى الإنسانية . بل إنه حيواني كلبى . لا في بوهيميته أو حيوانيته ، أو تغليبهِ للغرائز ولكن في افتقاده النظام والعقل والانضباط .

وفي القصة الثانية ( الحصار )<sup>(٢)</sup> يذهب إلى أن الإنسان محاصر بآلاف الأشياء التي كانت تبدو له شديدة التفاهة . حين يفكر في تقديم استقالته من عمله ، فلا يعثر على ورقة يكتب فيها كلمات معدودات . وتشغل تجربة البحث عن ورقة كل القصة . وهو في بحثه هذا يلتقى بصعوبات لا حصر لها . تدفعه إلى ارتكاب جريمة ، وإلى احتقار إنسانيته ، وإلى الصراع القاتل مع الآخرين . ولم تتسع جدران الشوارع والبيوت - كذلك - لكتابة استقالته . حتى احتسى - أخيرا - بجوار مرحاض مسكنه ، حيث وجده المكان الوحيد الذى يصلح لكتابة كلمتين اثنتين فقط ، هما « شرم برم » ! وذلك قبل أن يدهمه المتصارعون الذين انفلت منهم بصعوبة بالغة .

استند في قصة واحدة هي ( حديد )<sup>(٣)</sup> إلى ضمير المخاطب . وكأنه أراد أن يضع الشخصية في موقع المحاكمة وجلاء مالا تستطيع جلاءه . وإظهار الدوافع الخفية التي

( ١ ) « رجل في فقاعة » - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٠ - ص ٣٦٩ .

( ٢ ) « رجل في فقاعة » - ص ١٨٣ .

( ٣ ) نفس المصدر - ص ١٧٣ .

تعمد إنكارها . وإعلان هذا كله لها هي . فقد استهدف الكاتب تذكير الشخصية بما صدر ويصدر عنها . في محاولة للاقتراب من داخلها ، ولتقريبها إلى نفسها ، لتتعرف إلى حقيقتها . مع كونه استفاد من ضمير المخاطب ، فإنه لم يقع في أسر الخطابية والمباشرة . وإنما جعله بديلا للاسترجاع ، وللمونولوج الداخلي .

بعدئذ ، يستبعد الكاتب الـ « أنا » والـ « أنت » . فالتزم في كل قصصه القصيرة الطريقة الموضوعية التي هي ألصق خصوصيات القصة القصيرة . حيث يكون الكاتب مراقبا ، مصورا بعيدا ، محايدا .

والكاتب واحد ممن يستطيعون السيطرة النامة على لغتهم ، لما يملك من محصول لغوي وافر . مفرداته لا تتكرر كثيرا . يختار كلماته وألفاظه بعناية فائقة . يحسن انتقاء كلمة الابتداء ، ليس في أول القصة فقط ، ولكنه ينوع ويختب الكلمة التي يبدأ بها الفقرة الواحدة . فكل فقرة تبدأ بداية تختلف عن الفقرة التالية . وهكذا . بحيث لا نجد هذا التكرار الباعث على الملل لبدايات الفقر .

وليس من شك في أن هذه القدرة لا تتأق إلا لمن تعامل طويلا مع تراثنا اللغوي ووضع تحت أمره رصيда كافيا لا استعماله الدائم . ولا أعتقد أن ثقافته اللغوية تكونت من طول تعامل مع النثر وحده ، ولكن الشعر يشكل جانبا كبيرا منها .

وإذا كانت لغته في مجموعتيه الأوليين تبدو قارة حادة ، مديبة نحو الهدف ، فإنها تبلغ درجة الشعر المكثف المركز المضغوط ، في مجموعته الثالثة ( رجل في فقاعة ) . وهذا هو الذي دفعنا إلى مثل هذا الاعتقاد .

بل إننا نحسب - من دراستنا لقصصه القصيرة ككل - أن ثراءه من العامية لا يحد . وهو ثراء فنان يجيد استخدام ما يملك من إمكانات وقدرات ومواهب . وقد حدد موقفه من مسألة العامية والفصحى في الحوار ، منذ أول مجموعة قصصية له ، حيث يقول :

( ... وأقول صراحة إن هذه المشكلة لم تعرض لي أبدا وأنا أكتب . فخلال المعالجة وتداعي المعاني والمواقف لتصوير الفكرة الموضوعية ، على نحو ما يعهده كل كاتب ، لم أقف أبدا لأفكر كيف أصوغ هذه العبارة أو تلك . كانت الكلمات أثناء الحوار تتولد في الذهن من تلقاء نفسها وتستقر على الورق من غير تعديل أو تبديل . قد استراحت لها النفس لأنها عبرت بصدق عما تحيish به نفوس المتحدثين .

وليس معنى هذا الكلام بالطبع أن العامية التي لجأت إليها أصدق من الفصحى في

التصوير وأبرع في إبراز المعاني أثناء الحوار على وجه العموم . فقد يكون العكس هو الصحيح في بعض الأحوال . إنما المهم هو التلقائية ؛ تلقائية الموقف ومن ثم تلقائية التعبير في ذلك الموقف . المهم هو الصدق الفني ليس إلا .<sup>(١)</sup>

ثم ينتهي إلى رأى قاطع في قوله : ( لست أتحدى الفصحى أو أخاصمها ، بل أدافع عنها ضمنا ، بدفاعي عن العامية في مواضعها لأن الاستخدام الفني للفصحى في مواضعها أيضا يغنيها ويعلى شأنها كلفة حوار ، ولأن استخدامها في غير مواضعها قد يسيء إليها ، وإلى صاحبها أو كاتبها )<sup>(٢)</sup>

لم يتغير هذا المنطلق الأساسي الذي كان الكاتب ينطلق منه . الصدق الفني هو العقيدة الثابتة التي يؤمن بها . وهو المحرك الذي يتحكم في تسير دفة السرد والحوار معا . ذلك أنه كان يضمن السرد كلمات عامية . بدأت مسألة لازمة في قصصه الأولى ، ثم أشرفت على الاختفاء في مجموعته الثالثة . ومن أمثلة ذلك قوله :

( وهو رغم أناقته وحرصه على الملبس والحفلة لا يبدو عليه أن الحر يضايقه ) . وكانت هناك محاولات تجرى لرفع العربية ، وأصوات هيلاهوب ) ، ( الولد متعب حقا ولكن أمه ألعن منه وليه ما عندهاش مخ . لاتنى تفكر في نفسها . آل إيه عاوزه حلق وكردان . ومن أين وهو قد وضع لثوه في ذراعها غويشة ذهب ، طمع بنى آدم . لا يملأ عينه إلا التراب ) ، ( ومع ذلك فقد وقف الرجل كاللطح وتجاهله تماما )<sup>(٣)</sup> .

أو قوله : ( كانت تخرج من سكبات ) ، ( فشخرته الكاذبة وهو يجلس أمام دكانه كالسلطان ) ، ( ولكنه عندما قلب الأمر في ذهنه حمد لنفسه سكوته لأن الخناق برضه عيب ، لاسيما أمام الأجانب )<sup>(٤)</sup> .

ولعل حرصه على الصدق الفني هو الذي جعله - أحيانا - يكتب جملا كاملة باللغة الإنجليزية نظرا لأن الشخصية المتحدثه أجنبية . والتزم هو بترجمة هذه الجمل ترجمة عربية صحيحة . وقصة « كرة صغيرة »<sup>(٥)</sup> شاهد على ذلك .

( ١ ) « مولد بلا عروسة » - أحمد عادل - كتب ثقافية ١١٠ - ٢٠ يوليو ١٩٦٦ - ص ٣ الدار القومية للطباعة والنشر .

( ٢ ) نفس المصدر - ص ٤ .

( ٣ ) نفس المصدر صفحات : ٨ ، ١٦ ، ٣٠ ، ٣٣ .

( ٤ ) « المسيح في الدكان » - مكتبة العرب ١٩٦٢ - صفحات ٣٦ ، ٨ ، ٧٥ .

( ٥ ) القصة ضمن مجموعة ( المسيح في الدكان ) صفحات ٧٥ ، ٧٦ ، ٧٧ ، ٨٤ ، ٨٥ ، ٨٦ ، ٨٨ ، ٩٠ ، ٩١ ، توجد في كل منها جملة أو اثنتين أو ثلاث باللغة الانجليزية .

وفي كثير من الأحيان كان يكتب الكلمة العامية كما تنطق بالضبط . سواء كان ذلك في الحوار أم في ثنايا السرد . كقوله : « متيللا يا كمال » ، « ليه بقى يا سيدنا لافندى » ، « شوف الراجل ده بيتدقج ازاي » ، « اثنين قهوة مزبوط » .<sup>(١)</sup> كما أنه يضمن السرد بعض تعابير شعبية مألوفة ، يرددها الناس في أحاديثهم اليومية ، دون الإشارة إلى ذلك ، أو وضعها بين أقواس . كأن يقول : « ولكن هذا كله كوم ، وما يحدث لها من الرجال كوم آخر » . « ولكنها لم تكن مشاجرة عادية هذه المرة . بل كانت خناقة لرب السما » ، « من صبيحة ربنا وهي تلح عليه أن ينزل ليشتري حذاء للولد » ، ركبها عفريب الحذاء من صبيحة ربنا »<sup>(٢)</sup> .

أما كيف كان يبدأ قصته القصيرة ، فإنه - فيما تكشف عنه القصص ذاتها - أخذ نفسه بكثير من الشدة والقسوة . بل بشيء عظيم من الحذر والدقة . بقصد أن تكون البداية كما أراد لها نقاد القصة القصيرة . لا تتشابه بدايات قصصه . لا نجده يهرع إلى الأفعال الدالة على الحكى والقص . الفعل الماضى « كان » لا يهيمن على نسيج القصة وبدايات فقرها . إنه بمثل ما ينوع في بدايات الفقر يلون ويشكل في بدايات القصص ، حتى لا تجرى جميعها في مجرى واحد .

فهو مرة ، يبدأ قصته بحوار مركز ، يجذب الانتباه إلى أطراف الصراع ، وإلى الشخصيات المشاركة في الحدث ، ويشير من طرف خفى إلى القضية المحورية التي تدور حولها القصة : ( قالت له أمه على مائدة الإفطار : - هنية .. ما رأيك فيها ؟ . فركبه فزع مباغت . وجاشت معدته بغثيان واشتدت ضربات قلبه .

- أرجوك يا أمى .. دعينا من هذه السيرة . لكن الأم لا تكف . لا يستطيع أن يوقفها : - يابنى .. البنت طيبة ، وأهلها طيبون .. هذه هى مشكلته بالضبط . الطيبة )<sup>(٣)</sup> .

من هذه الفقرة ، يتعرف القارئ إلى موقفين متعارضين . أحدهما تمثله الأم ، والآخر تجسده شخصية الابن . فالأم شديدة الانحياز لهنية التي ترى فيها خير من تصلح زوجة للابن لا لشيء إلا لأنها طيبة ، وأهلها طيبون . في حين أن الابن يصاب بغثيان لمجرد الاستماع إلى اسم هنية . وهو يرفض الكلام في هذا الموضوع . بينما نصر الأم على

- ( ١ ) ( مولد بلا عروسة ) - صفحات ٧ ، ٤١ ، ٨٣ ، ٨٧ .

( ٢ ) ( المسيح في الدكان - صفحات ٣٦ ، ٥١ ، ٥٢ ، ٥٤ .

( ٣ ) « رجل في فقاعة » . قصة « ليس بالسلاح وحده يموت الانسان » ص ٦٧ .



الاستمرار في إثارة هذه المسألة ، ويكون ذلك أثناء تناول طعام الإفطار . وهكذا تتحدد العلاقات منذ البداية : علاقة الأم بهنية . وعلاقة الأم بابنها . ثم علاقة الابن العاطفية بهنية . وموقفه الفكري والعقلي من صفة « الطيبة » التي تعتبرها الأم قيمة أخلاقية ينبغي أن ترقى بمستوى « هنية » فتفضل كزوجة بسببها .

أظن أن هذه الفقرة قد تنير ، فتدفع القارئ إلى إشباع غريزة حب الاستطلاع لديه ، بالاستمرار في القراءة لمعرفة ما قد تفضي إليه هذه الفقرة ، وبخاصة أنه وضع يده على الخيط المهم في القصة .

ثم نراه مرة ثانية ، يبدأ بإشراك القارئ في أمر غريب ، غير عادي .. يسأله ، وكأنه يريد أن يأخذ رأيه ، وما يلبث أن يعرض عليه موقفه الشخصي من هذا الأمر ، ويعود فيقدم تجربة مثيرة : ( تصور أن تسير عاريا وأنت بكامل ملابسك . الملابس قطعاً لا تهم مادمت تحس في دخيلتك العري . الأعين تتجاوزك لكنك تشعر بأنها تقتحمك . الشفاه مطبقة لكنك تسمع همسها بصوت عال . ما كنت أسير في الواقع وأنا في الطريق إليك هكذا . بل كنت أعدو وأتب . فماذا بقي لي بعد ضياع التاج إلا وثبة الأسد . يقولون إن العري يضرج الوجوه خجلاً ، لكنني أحمر له غضباً . وأنا من غير التاج عار تماماً . أتميز غيظاً وشراسة وقحة . فأنا أتهجم وأقتحم . وأضرب وأنكل . وذاك من حقى كملك . لكن لك أن تسأل وكيف من ثم تكون ملكاً بغير تاج ؟ )<sup>(١)</sup> .

وهو مرة ثالثة يضعك في قمة الحدث ، ولا تحتاج معه إلى مقدمات : ( فجأة ضاق صدر الملك بكل شيء . أطاح بالزجاجات فوق المائدة ، ثم قلبها . وأعمل في الحاضرين لكما وركلا ) .<sup>(٢)</sup> وبرغم أن هذه القصة رمزية ، فإن القارئ يلاحظ أن بدايتها متفقة مع كلمات النهاية . إذ قادت إليها . وكما أن البداية تفجأ القارئ ، فإن النهاية تؤكد ذلك . هناك حفل سرى أقيم خصيصاً لكي يفتح الملك « المرحاض الجديد » من أجل راحة الشعب . تحوطه حاشيته ، ويلتف حوله رئيس الوزراء والوزراء ، وكبير الياوران . وفي سخرية وتهكم لاذعين ، يقودنا الكاتب إلى هذه النهاية : ( وما إن انتهى عزف السلام ، حتى صوب الملك قوس بوله إلى منتصف التاج ، ليدشن المبوللة ، والمرحاض الجديد . وبينما انهمك الآخرون في مراسم التدشين كل في مبولته . انفجر الملك ضاحكاً واستدار

( ١ ) « رجل في فقاعة » - قصة « ثرثرة ملكية » - ص ٢٠٩ وقصة « حادث .. في الميدان - الجواني » . مجموعة « مولد بلا عروسة » - ص ٨٣ .

( ٢ ) نفس المصدر - قصة « حفل سرى » - ص ٣٣٣ .

بما بقي في مثنائه الملكية ، فأنعم على مؤخراتهم ، واحدا واحدا ، بالرشاش السامي !<sup>(١)</sup> .

وتجده مرة رابعة يصحبك يهدوء ، لتشارك معا في متابعة حركة الشخصية ، رويدا رويدا ، حتى تبلغوا والشخصية ذروة الحدث ، كما هو الشأن في قصص : « صوت ضائع » « الحكم » ، « شيء غامض » ، « رجل في فقاعة » ، « هادم اللذات » ، « إعدام » وغيرها<sup>(٢)</sup> .

وفي مرة خامسة تسلط كلمات البداية الأضواء على المكان ، أو الزمان ، مع تعيين الأطراف المشتبكة في الحدث ، أو المتصلة بموضوع القصة .

ومع كلمات الابتداء يشعر القارئ أن الكاتب مولع بأن يضع الشخصية في موقف غالبا ما يكون مأزوما . إنسان ما في أزمة لم يخلقها هو ، ولكنها فرضت عليه فرضا . لم تحتّمها عوامل مادية اقتصادية ، بل أسهمت فيها دوافع نفسية ، وأخلاقية ، وفكرية ، وعلاقات غير نقية . أو قل إنها مسائل قدرية . لا حيلة للإنسان الفرد فيها . لذا يندر أن نظفر بشخصية تقاوم ، وتتصر . تتحدى ، وتفعل ، فتغلب . أو تحاول المقاومة للانتصار ، والتحدى للغلبة . لكن قدرتها تقف عاجزة أمام قوى أكبر وأشد فتكا وخطورة لم تكن تخطر على البال من قبل .

تظل الشخصية القصصية مقهورة ومحطمة ، ومحصورة في بوتقة ، تنصهر وتنصهر ، حتى تذوب ، داخل القوقعة أو الفقاعة . وهذا ناتج عن ضعف الإنسان ، وعجزه عن تغيير ما هو فيه ، أو ما قد يصبح فيه .

في المقدمة الذاتية التي صدر بها الكاتب آخر مجموعاته « رجل في فقاعة » نلتمس تفسيراً لهذه الرؤية التي تبلغ حد الإيمان . يقول عن نفسه : ( هكذا أنا إنسان بلا حيلة ، مستسلم تماما لما أنا فيه ، عاجز تماما عن تغييره ، راض به بغير إرادة . وكثيرا ما خيل إلى أن في وسعي الثورة على نفسي ، أن أشكل ذاتي من جديد ، أو أن أجعلها تواكب على الأقل ما يجري في الحياة وما تجري به الحياة . لكنني ، وللحق هنا أسجل ، ماقتمة مرة بمثل هذه الغزوات الفاشلة إلا عدت مطحونا مهزوما . في عقلي وهن ، وفي فمي مرارة ، وفي نفسي سخط على ما فعلت . )<sup>(٣)</sup> .

( ١ ) نفس المصدر - ص ٣٣٧ .

( ٢ ) نفس المصدر - المقدمة ص ٤ .

( ٣ ) نفس المصدر - المقدمة ص ٤ .

ومن ثم نستطيع أن نفهم كيف أنه ينظر إلى الإنسان ، وإلى نفسه ، وإلى شخصياته تلك النظرة الرومانسية المشحونة بالعاطفة ، والمغلقة بالحزن . مادامت الضغوط غير محسوسة ولا مدركة المصدر ، ومادام الفرد مغلوبا على أمره . ( فأنا أحزن كثيرا على الناس وللناس إذا رأيتهم محزونين . وتورقني الدمعة إذا صدرت من الأعين ، والآهة إذا خرجت من الشفاه ، كما يؤرقني تنهد الصدور المكلومة بغير شكوى أو أنين . بل إن النظرة ذاتها تأسرنى وتكبلى وتقع من نفسى موقع الألم والحسرة إذا كان فيها ظل من عذاب ، أو شبهة من مرارة ، أو لمحة من وجوم وسهوم<sup>(١)</sup> .

وفى ضوء منطلقاته هذه ، يصنف نفسه بعيدا عن أحكام النقد والنقاد<sup>(٢)</sup> : ( فأنا كما ترى رومانسي فى ظل الواقعية وجدائى فى عهد العقلانية متصوف فى زمن الشك . ) . ولا أظن أن دارس قصصه سوف ينتهى إلى هذا الحكم . إذ إن الكاتب فى مقدمته هذه لم يحلل قصصه ، ولم يقصد تتبع مساره الفنى ، ولم يربط بين ما كتب وما يكتب . فهذه المقدمة لا تتفق مع قصصه المتقدمة ، ولا مع قصص المجموعة التى تصدرتها . إنه أراد أن يكتب كلمة عن ذاته ووجدانه وشخصه إلى القارئ . ظنا منه أن القارئ لا يعرف عن أفكاره شيئا . ولعله حسب أن القارئ لن يربط بين المقدمة وبين القصص . ولن يعقد مقارنة بينهما .

إن قصص هذا الكاتب واقعية انطباعية . تلتقى وقصص كل من يحيى حقى ومحمود البدوى وسعد حامد وشكرى عياد<sup>(٣)</sup> وهى أقرب إلى ما كان يقدمه شكرى عياد من قصص تدور حول الإنسان الفرد المأزوم ، فى موقف شديد التعقيد . هما معا يدركان قدرات الإنسان المحدودة . لكن أحمد عادل لا يرى وسيلة للخلاص إلا الموت ، ولا نهاية إلا الإخفاق والفشل . بيد أن شكرى عياد متفائل ، يؤمن بالغد والمستقبل . وإن كانا يلتقيان عند وعى متكامل بفنية القصة القصيرة .

ومهما تباينت البنى الاجتماعية والطبقية ، وكذا المستويات الثقافية والفكرية ، للشخصيات التى يختارها الكاتب ، فإن المصير واحد . يضاف إلى هذا أيضا اختلاف الظروف السياسية التى تحيط بالشخصية من ناحية ، وينشر القصة من ناحية أخرى .

( ١ ) « رجل فى فقاعة » - ص ٤ .

( ٢ ) نفس المصدر - ص ٣ .

( ٣ ) انظر : « اتجاهات القصة المصرية القصيرة » - د. سيد حامد الساج - دار المطر ١٩٧٨ .

يتساوى في ذلك « عوضين » صاحب « الكارو » في ( أنماخ ) مع « خليل » سائق الأوتوبيس في ( الكرياج ) مع الدكتور س . م في ( رجل في فقاعة ) مع « عماد » في ( ليس بالسلاح وحده يموت الانسان ) مع أبطال قصص ( صوت ضائع ) و ( أعمار ) و ( هادم اللذات ) و ( مولد بلا عروسة ) وغيرها من القصص .

إنه خيط واحد ، ولعله وحيد ، نصادفه مع أول قصة في أول مجموعة له ( قصة « الكرياج » ضمن مجموعة « مولد بلا عروسة » ) حتى آخر قصة في ثالث مجموعة صدرت له ( قصة « شيء غامض » ضمن مجموعة « رجل في فقاعة » ) . وطبعاً ألا يحتفل الكاتب يرسم الشخصية من الخارج ، وكثيراً ما لا يذكر لها اسماً . لأنها عنده رمز للإنسان المفقور - أياً كانت ثقافته ومكانته الاجتماعية وصناعته - ولأنه يستهدف تصوير اضطرابها النفسي ، ومظاهر قلقها . وعذابها وحزنها . كما يحلو للكاتب أن يسميه .

ويجد هذا الانشغال بالداخل وبالأعماق النفسية والتوزيع الفكري والشعوري خير دليل له في قصتي « شيء غامض » و « رجل في فقاعة » . وهما قصتان كتبنا بشكل جيد . تملآن مرحلة جد متطورة . كل منها تبلور موقفاً شعورياً شديداً التكثيف . استيطان بؤرة نفسية لشخصية محبطة . في لغة مدببة تعرف طريقها إلى التأثير لمنشود . محددة الغرض والدلالة . لكل كلمة دورها ، ولكل حرف هدفه . الجملة قصيرة حتى لا يتوه القارئ في البحث عن وسيلة لربط أجزائها . أو لتتبع ما تحمل من فكر . كما تكشف هاتان القصتان عن أن الكاتب - رغم تجاوزه الستين - لا يخشى التجديد ، بل إنه لا يقل جرأة في استخدام الأساليب الفنية المتطورة . إلى جانب الرمز الذي نلاحظه في قصص : « ثرثرة ملكية » و « حفل سرى » و « الموسم » و « الحكم » و « شطرنج » . فضلاً عن عنصر السخرية والفكاهة في هذه الفصوص ، وفي « هادم اللذات » و « ضحك محزن » .

ومن الواضح أن قصصه القصيرة لم تتأثر بالصحافة ، لاشكلاً ولا موضوعاً ، ولا لغة . إذ استطاع أن يفصل فنه عن كل المؤثرات الصحفية الخارجية . ولعل استفادته الوحيدة من الصحافة لم تظهر إلا في نشر قصصه منجمة بها . وكأنها كان تعامله معها تعامل الأديب غير المشتغل يومياً بها . ومن ثم جاءت قصصه القصيرة بعيدة عن الإهانة ، والإغراب ، بعيدة عن التسطيح ، والابتذال ، وتحترم اللغة . وتعنى بالكلمة الموحية الذالة ، والصورة المعبرة المنجسدة . تنتظم القصة وحدة فنية موضوعية ، ووحدة شعورية . بحيث تبدو متماسكة ، شديدة الأحكام والترابط .

## ٣ - محمد كمال محمد :

إنه واحد من كتاب هذه الحلقة المفقودة ، ومن نفس جيل عبد الله الطوخي وأحمد عادل لكنه يختلف عنها ، وربما عن كثير من الكتاب . فهو لم يعمل بالصحافة قط . والصحافة - بدورها - لم تفكر في أن تحتضن نتاجه ، أو تعلن عنه ، أو تسلط شيئا من الضوء على مؤلفاته .

وتعدى الأمر الصحافة إلى غيرها من ميادين العمل والنشاط . أن كاتبنا هذا لم يعمل عملا منظما ومتصلا طوال حياته . يضمن بواسطته حاضره ، ومستقبل أبنائه . وقد تعدى الستين من عمره ، وأبناؤه كثيرون ، وشقاؤه من أجلهم مر وطويل . لدرجة أن كتابة القصة القصيرة - في أغلب الأحيان - كادت تصبح مصدره الرئيسى للرزق وللعيش ، رغم ضآلة عائدها .

وعلى المستويين الأدبي والاجتماعي ، لم يشعر به أحد ، ولم يحبس بأساتته إنسان أو فنان أو ناقد . لم تكتب عنه كلمة ، بل لم يشر إليه بمجرد إشارة . ولم يذكر اسمه في أية دراسة جامعية أو نقدية أو أدبية<sup>(١)</sup> . وهو يكتب القصة القصيرة والطويلة منذ الخمسينيات . وبرغم ما كان يقابل به من تجاهل النقاد ، فإنه ما يزال يكدح في ميدان الكتابة القصصية بإصرار وعناد فائقين دون استناد إلى شلة . أو ارتباط بحزب . أو انتفاء إلى صحيفة . أو احتضان ناشر له . أو اعتماد على ناقد خصوصي .

ألا يعتبر تجسيدا حيا للظلم المادى والأدبى الذى يقع للأديب أثناء حياته ؟ ومع ذلك فإنه تمكن من إصدار اثنتى عشرة مجموعة قصصية<sup>(٢)</sup> . نشرت جميعا بعيدا عن الهيئات الرسمية المسئولة عن الطباعة والنشر والتوزيع . كلها أتاحت فرصة هنا أو هناك ، لسبب أو لآخر صدرت له رواية أو مجموعة قصصية . وآخر مجموعاته القصصية هي « زائرة الليل » ١٩٨٩ .

( ١ ) كنت أول من نوه بنتاجه ، وبقيمته الفنية ، في « الأهرام » ٨ أبريل ١٩٨٠ - ص ١١ مقال (قصاص أغفله النقاد). بعدئذ تنابعت الكتابات حوله ، ونوقشت قصصه في « البرنامج الثانى بالإذاعة » .  
( ٢ ) مجموعاته القصصية هي : « الحياة امرأة » ١٩٥٦ ، الأيام الضائعة ١٩٥٧ ، « أرواح وأجساد » ١٩٥٨ ، « حُب وخصاصد » ١٩٦٠ ، « الأصبع والزناد » ١٩٦٥ ، « الأعشى والذئب » ١٩٨٠ ، « البحيرة الوردية » ١٩٨٢ - « العشق في وجه الموت » ١٩٨٣ ، « حقاقة في نهر » ١٩٨٣ ، « تزيق إليشيس » ١٩٨٥ ، « سقوط لحظة من الزمان » ١٩٨٥ ، « زائرة الليل » ١٩٨٩ .

وصدور هذه المجموعة بعد أربع وعشرين سنة من مجموعة ( الإصبع والزناد ) التي صدرت ١٩٦٥ ، يؤكد حقيقتين متصلان به ، الأولى : إنه لم يكن صامتا أو متكاسلا أو يائسا . وإنما كان يكتب باستمرار ، حرصا منه على مواصلة الإبداع . والدليل على ذلك أن مجموعته الأخيرة تضم قصصا كتبت في ١٩٦٧ ، ١٩٦٩ ، ١٩٧٠ ، ١٩٧٥ ، ١٩٧٩ . حتى وصل عدد قصص هذه المجموعة ثمانى عشرة قصة قصيرة . وبالتالي ، ضمت قصصا ممتازة من الناحية الفنية ، وقصصا أخرى عادية . الثانية : رغبته في أن يخطو خطوات متقدمة إلى الأمام . ووجود هذين المستويين الفنيين متجاورين كبر شاهد على ذلك . نفس الشيء نلاحظه في مجموعة ( الأعمى والذئب ) حيث توجد هناك قصص مثل : « سند » ، « قليل من الثمر » ، « الثار » ، « سلم إلى السماء » ، « أيام الدموع » ، « المشاية » ، « الزمارة » ، « الأكفان في القاع » ، « وانكسر المجداف » ، تنتمى إلى مرحلة ذات مستوى تقليدى . تشمل - فى اعتقادى - جل قصص مجموعاته السابقة . لا توحى بتمايز فنى ، ولا بتميز موضوعى . وإنما جرت فى نفس المجرى الذى تدفقت فيه آلاف القصص لغيره من الكتاب .

وأظن أن ظروفه المادية الطاحنة ، ثم اتخاذه كتابة القصة القصيرة وسيلة حياة ، لم تهينان له المناخ الواجب للتأمل ، وإعادة النظر ، والتجديد . وفى ظل ظروفه هذه ، كان بإمكانه أن يدع الفن جانبا ، وأن يدعى بعض ادعاءات سياسية أو فكرية ، وفقا لمقتضيات الأحوال والأزمان . فيقتصر عملا مرة ، وجائزة أخرى ، وفرصة للشهرة وذبوع الصيت مرة ، وهكذا لكنه لم يلجأ إلا إلى الصدق مع قدراته وطاقاته الفنية ، ومع واقع الحياة فى مجتمعه ، ومع القصة القصيرة أدوات لتوصيل فكره ورؤيته .

كما كان متوقعا أن يأتى انحيازه للماركسية صارخا . بسبب ما عاناه فى حياته . فيعلن إيمانه العميق بها ، أو بأى من المذاهب الاجتماعية الأخرى . ويفضى قصصه القصيرة بالشعارات والخطب والمباشرة . بيد أنه توسل بالفن وحده ، ليقول كلمته وليحدد موقفه من كل ما يحيط به . ومن هنا جاءت قصصه متفاوتة القيمة الفنية . لأنه يكتبها تحت وطأة أوضاع غير مستقرة . وفى إطار مادية ضاغطة . ثم إنه لا يسعى كى تصب فى قالب واحد . أو تسير فى خط موضوعى وفنى لا تتعداه .

ومع القصة القصيرة وحدها خالصة لوجه الفن ، طفق يجرب ويجرب ، حتى وصل فى مرحلته الأخيرة إلى درجة عالية من التضج . تمثلها قصص : « الليل يا فاطمة » ، « الأعمى والذئب » . « حكايات عن طاووس العصر » ، « من أين تهب الرياح » ، « اختناق » ، « المهاجر » ، « نواع تحت الرأس » ، « القاع » . وهى قصص كتبت



بحذق شديد ، ومهارة فائقة . ولو أنه لم يخلف طوال حياته إلا هذه القصص لكفاه ذلك . إنها قصص لا تصدر إلا عن خبير ذى حنكة ، أو محترف أصيل ذى دراية بأصول صناعته . تضاف إليها نخبة أخرى من قصص مجموعات ، « نزيه الشمس » و « العشق في وجه الموت » و « حصاة في نهر » ! .

وقبل التعرف إلى خصائص هذه القصص ، ينبغي الإشارة إلى أن الكاتب لا يختار لقصصه العناوين المطولة . وكذلك الحال بالنسبة للمجموعات القصصية ، وإلى جانب العناوين التي تحمل الإشارة المباشرة للشخصية المحورية في القصة ، أو لموضوعها الأساسي ، فإننا نجد ما يدل على حالة نفسية أو اجتماعية ( اختناق ) ، وما يرمز إلى شيء أو موقف ( القاع ) ، ( الحاجز ) ، وما هو عبارة عن تساؤل ( من أين تهب الرياح ؟ ) .

أما عناوين المجموعات فإنها غالبا ما تتكون من كلمتين ، تجمع بينها واو العطف ، لكن العلاقة بين الكلمتين تختلف من مجموعة إلى أخرى . كأن تكون علاقة تناقض وتباين ( أرواح وأجساد ) أو علاقة زمنية تدفع إلى تصور فترة ما بكل ما يرتبط بها ( حب وحصاد ) أو علاقة تلازم ووجوب إبان حدث معين ( الإصبع والزناد ) . إذ لحدوث الطلق النارى لابد من أن يضغط الإصبع على الزناد . أو علاقة الجاني بالضحية ( الأعمى والذئب ) .

وشخصيات هذه القصص ليست من النوع الذى يطفو على سطح المجتمع ، لها بريق أخاذ ، ومستوى اجتماعى عال ، ولا مشكلات لها في الحياة . اللهم إلا تلك العلاقات العاطفية والجنسية ، وما ينشأ عن الفراغ والملل من أمور تافهة . فلا تجد في قصصه من ينتمون إلى البورجوازية الكبيرة ، ولا البورجوازية الصغيرة . وكذا كبار الموظفين . وفتيات الطبقات العليا . والفئات الطفيلية الجديدة التي أثرت دون أن يشعر بها احد ، وطرحت عددا هائلا من المصطلحات التي تتعامل بها ، والقيم التي تعتقها وتوحى للآخرين باعتناقها .

إنه أدرك إلى أى حد أصبحت هذه النماذج باعثة على السأم ، والمرارة ، والغيظ فضلا عن كونها طرحت - فنيا - من قبل ، مع اختلاف زوايا النظر إليها ، وكيفية معالجتها . لذا فإننا نراه ينحو جانبا ، لينتقى شخصيات قصصه من أركان مغفلة ، وشوارع خلفية مظلمة ، في لحظات معينة تمر بها في حياتها اليومية . ولم يقف الأمر عند حد انتخاب الشخصية الجديدة ، واقتناص موقف مالم يلتفت إليه ،

بل إنه تعداه إلى صقل هذين العنصرين في بوتقة تجربة فنية جديدة ، تقدم لأول مرة ، وفي شكل قصصى منضبط . سخرت له كل الأدوات الممكنة والخيوط المعاونة على النسج المحكم .

من هذه الشخصيات « بهلول ركة » ، الذى كان يصحو في الفجر مسرعا إلى السلخانة ليعود بسقط الذبائح ، ويقف بجلبابه الملطخ بحبر الأختام الأحمر على ناصية الحارة ، بعد انفضاض سوق السمك في الغروب ، يبيع الطحال المقل لزيائنه . عاد من السلخانة ذات يوم بعضة كلب مسعور هاجم مقطف الأمعاء الساخنة في يده . طمأنته أمه العجوز ودعت الجرح بليمونة . لكنه فقد عقله بسبب عضه الكلب . فأصبح يتصرف تصرف الكلاب . ويعيش حياتها ويعاشرها .

والكاتب يختار هذه الشخصية ، في لحظة صراع آخر معها . والصراع عامل ظاهر في قصصه . إنه دائما موجود . وهو صراع طبيعى بين إنسان قوى وآخر يبدو للوهلة الأولى أنه ضعيف ؛ لكنه عند اللحظة المواتية ، يظهر كأقوى ما تكون القوة . هناك الجلاد والضحية ثم التحدى الذى يثيرنا فنيا وإنسانيا ، والذى ينتهى غالبا لصالح من هم في القاع . ولا يخمل الانتصار للمغلوبين على أمرهم أى بعد سياسى أو عفى عند الكاتب . ولكنه تأكيد لفكرة فقدان التواصل ، واستحالة الحب في أجواء تفرض عرقلة مسيرته .

هناك دائما : الذئب ، والأعمى . واللقاء المستحيل بينها . والحب المفقود لأسباب متعددة اجتماعية وطبقية وأخلاقية ونفسية . في قصة ( الليل يا فاطمة ) الذئب هو راوى القصة ، و « بهلول ركة » هو الأعمى . وفي قصة ( الأعمى والذئب ) نجد ماسح الأحذية هو الأعمى ، وموظف الملجأ هو الذئب . وفي قصة ( حكايات عن طاووس العصر ) معاطى سائق عربة حنطور هو الأعمى ، والذئب هو عرفان عسكرى المباحث . وفي ( من أين تهب الرياح ) تجد مسعود بائع البطاطا الفقير هو الأعمى ، بينما الراوى بطل القصة هو الذئب . وفي ( اختناق ) تبدو الطفلة الصغيرة الخادمة هي تجسيد للأعمى ، ويقف مخدومها والآخر موقف الذئب .

والثأر لا يتم هكذا دفعة واحدة ، دون مرر منطقى . إنه يأتى بعد عذاب طويل ، وقدرة فائقة على الاحتمال والصبر . بمعنى أن له مقدمات مسبقة تهى له . وأنه يكون حتما إبان حدوثه . كما أن له أسبابه الإنسانية الواقعية ، التى تنبع من واقع حياة الشخصية ذاتها . بحيث يأتى صراعها طبيعيا ، وثأرها مقبولا ، وانتصارها انتصارا للإنسان حتما وضروريا .

فيهلول ركة عندما يدس له السم بحجة إطعامه ، يرفض بطريقته الخاصة ، لأنه أكل لتوه . وعندما يبدأ الجاني في فتح فمه بالقوة ، يقاوم ، لإحساسه بشذوذ هذه الطريقة . وما إن يزداد عنف الجاني ، حتى يدفع بهلول ركة العنف بالعنف ، فيعض ويبحر ويدمى . والأعمى الذى لا حيلة له ولا قوة ولا ثروة . يقاجأ بأحد موظفى الملجأ الذى أودع ابنته الصغيرة فيه ، وقد اعتدى على عذريتها . يحتال حتى يأتى به إلى بيته . فيلاطفه ، ويسائله ، ويطلب إليه تصحيح الوضع المختل . فإذا به يروع حين يخبره الآخر بأنه بعث بالفتاة إلى أقارب له فى الكويت كى تعمل خادمة عندهم . عار واحتقار وإهانة من كل جانب . والنار موقدة . فيكون الانتقام الأسطورى من الأعمى ، لشرفه ولكرامته ولفقره . بشكل تلقائى وطبيعى ، دونما افتعال .

والطفلة الصغيرة فى قصة ( اختناق ) تثار وتنتقم وتتنصر . وإن بدا غير ذلك نظرا لأن الصراع الخارجى لا يمكن أن تتوافر خيوطه ، لعدم تكافؤ القوى المتصارعة . إذ لكى يكون الصراع الدرامى مقنعا ومعقولا ، يلزم أن يجرى فى حلبة تتساوى فيها كل الأطراف . الطفلة هنا صغيرة . خادمة . تركتها الأسرة التى تعمل عندها داخل السيارة الفارهة . وأغلقت أبواب السيارة ، ونوافذها ، بمنتهى الأحكام الذى يشع قسوة . فلميسمح بنفاذ نسمة هواء باردة .

وكل ما تشاهده الطفلة من داخل هذا السجن مثير وباعث على التحدى والثأر . بنت فى مثل سنها تشتري « سميطة » من الدكان المقابل ، لتقضمها . لمة حول طاسة الطعمية على باب الدكان المجاور . الناس يتحلقون حول عربة اليد المليئة بلعب الأطفال المتنوعة . طفل يلتقط أرنباً زاهى اللون ، ويسرع به مبتهجلاً . كل ذلك والطفلة مخنوقة . محكومة بما فرضته عليها القوة الأخرى من ضغوط . وسرعان ما يسقط ظل فوق عجلة القيادة اللامعة . جسم إنسان يغطى الباب الأمامى للسيارة . وتسمع تكة خفيفة ، ينفتح معها الباب . ثم ينزلق الجسم ليستقر أمام عجلة القيادة . ويستدير نحوها مبتسماً ، وهو يدير مقبض الزجاج ، لينفذ الهواء . فاستراحت الطفلة ، وشعرت بالأمان ، واسترخت لتنام .

هكذا أتاحت الفرصة للانتقام والثأر والانتصار . إنها لم تفعل ما يفهم منه غير ذلك ، لم تصرخ . لم تصح . لم تناد المارة ، وتزعق فى رجال الشرطة . إنقاذاً للسيارة ، وإنحيازاً لمخدوميها وسجانيها . ليس ثمة انتهاء ما للسيارة ولا لأصحابها . ومن ثم فإنه لا يهمها شخص السجن . وإن تغير زيه وأسلوبه . إنه هنا يرتدى لبسه الكاكي القديم ، ويبتسم

ها ، ويساعدها على أن تتنسم نسيم الحرية والراحة والاسترخاء .

فالتأثر هنا طفلى ، سلبى . لقد تحدث جلادها بالصمت . وارتضت الانتقام بالسكوت على الواقع الجديد . ( نظرت إلى ابتسامته في المرأة . استغربت اطمئنانه لها . مد يده فأدار مقبض الزجاج . أنعشها الهواء . يجب أن تستمر السيارة في السير دون توقف . زحزحت نفسها للخلف . وغاصت في المقعد الطرى . نظرت إلى الطريق . والدكاكين والناس . أحست براحة عميقة . واستنشقت الهواء برئيتها . وشربته بفمها . تركت جسدها يتراخى بكل أعضائه . شعرت بمخدر لذيذ يدعوها للنعاس . قاومت لحظات . ثم استسلمت للنوم مطمئنة الملامح . <sup>(١)</sup> .

هذه القصة نموذج ممتاز للقصة القصيرة الفنية . لم تتعد الصفحات الثلاث من القطع المتوسط . بل إنها - بالتحديد - عبارة عن اثنتى عشرة فقرة . كل فقرة كلماتها معدودة ومحدودة . وكل منها تبدأ بداية جديدة . تضيف إلى الموقف . وتثير الانتباه . وتدفع إلى الترقب . وتصعد بنا إلى حيث ينبغي أن تكون القمة . لا تعثر على كلمة واحدة تخرج بك عن الإطار الوجداني والشعورى والفكرى . لا يترك لك الكاتب ثغرة تنفذ منها إلى الخارج ، لا زعيق ولا أفتعال ولا شعارات طنانة أوخطب منبرية . ولنقرأ معا بدايات فقرة ، لنرى إلى أى حد تمكن من أن يتجنب تكرار الكلمات . وكيف أنه أراد أن تسلم بداية الفقرة للبداية التالية للفقرة الآتية . ثم ما يسرى من حركة داخلية متطورة صاعدة .

( عيناها تحمقان من خلف زجاج السيارة ... ليتهما تستطيع الخروج من السيارة للطريق ، للناس للشمس والمطر وللهواء .. عدت على أصابعها الشهور من يوم أن اشتغلت بالخدمة عندهم .... زحفت من اليسار إلى اليمين ... انتقلت من طرف المقعد إلى الطرف الآخر .... الزجاج كله مغلق وهم حذروها أن تفتحه .... الناس يتحلقون خلف عربة اليد التى يزقق صاحبها مناديا فيسرع بعضهم إليه .... شئ يكتم أنفاسها والأبواب الأربعة كلها مغلقة بالمفتاح .... سقط ظل فوق عجلة القيادة اللامعة .... تحركت السيارة فتحركت معها فى قلق .... بدا لها الأمر غريبا أن يجيء رجل ليجلس فى مكان القيادة غير سيدها .... ارتجفت حين سمعت صوت الرجل . نظرت إلى ابتسامته فى المرأة .... ) .

( ١ ) « الأعمى والذئب » - محمد كمال محمد - دار الأمل للطباعة والنشر ١٩٨٠ ص ٤٥ .

ومما يحمد للكاتب أيضا ، أنه لم يلجأ إلى وصف شخصية الفتاة ، ولا شخصية السائق الجديد أو السارق ، ولم يقدم إلينا السيد المخدم ، لا برسمه ولا بسلوكه ولا بفكره ، وإنما اكتفى بالموقف في حد ذاته . واستطاع أن يفغ فيه بشحنات كهربية ألهمته إلى الدرجة القصوى . ونشير إلى أنه لا يوجد حوار . وإن كنا نشعر أن الحوار الداخلي بالغ الغزارة ، بينها وبين نفسها ، وبينها وبين الأشياء البسيطة التي تتمناها في الخارج ، وبينها وبين هذا الصاحب الجديد .

لقد وفق الكاتب في أن تشع قصته القصيرة هذه إشعاعات كثيرة . وفي أن تحمل رؤية متقدمة ، سخر لها أدواته الفنية ، بحيث اكتملت فنيا وموضوعيا . مما يجعلنا نعتقد في أنها سوف تبقى نموذجا فريدا يحتذى ، في ميدان القصة القصيرة .

على نحو آخر ، نزع أن شخصية « بهلول ركة » في قصة ( الليل .. يا فاطمة ) رسمت لكي يكتب لها البقاء ، كما كتب لشخصيات « راسكولينكوف » في ( الجريمة والعقاب ) و « أيفان كارامازوف » في ( الأخوة كارامازوف ) والأبله في ( الأبله ) لدستوفسكي ، الروائي الروسي المعروف . وهي شخصية لها حضورها وخطرها الفني . تذكرنا بشخصية الزين في رواية ( عرس الزين ) للروائي السوداني الطيب صالح . فكلها تعمد أن تكون الشخصية القصصية ذات تفرد ، وخصوصية ، واستقلالية ، ونادرة .

بلغ من حذقه في تصوير بلاهة الإنسان الممزق حدا جعله أقرب إلى الكلاب . ولعله وعى ذلك جيدا ، لأن الكلاب كانت سبب أزمة « بهلول ركة » . وكل ما يصدر عن الكلاب من أصوات ، وحركات ، وانفعالات ، تتبعه الكاتب ، وأضافه على شخصيته الفنية . حتى عقد بين « بهلول ركة » وبين الكلاب علاقة ود ورحمة ومشاركة وتعاطف ، افتقدت جميعا بين البشر بينه وبين راوى القصة والذي يمثل البعد الثاني للصراع الدرامي فيها . وبين فاطمة والراوى .

استهدف الكاتب تجسيم بشاعة ما ينجم عن افتقاد التواصل ، والحب . وكيف أن الإنسان المدمر من الداخل ، الممزق نفسيا ، لا يملك إلا تدمير الآخرين . وهو في صراعه اللا إنساني لا يفرق بين الأسوياء وبين المرضى الضعاف . بل إن تمزقه يدفعه إلى أن يقسو على من هم أضعف فيكون دماره هو ، وضياح أمله في الانتصار والأمان . ( خلف ضريح « الست الوالدة » المتسرب من شياكة الضيق ضوء باهت توقفت بهلول ركة . وفضضت اللفافة بيد ترتعش . انتفخت طاقتا أنفه وتشم . استدار مبتعدا

يدقق بكعبيه . لحقت به . انغرزت أصابعي في لحم ذراعه ، وأنا أجره لأقده على الأرض . وألقيت أمامه بقطع اللحم المغموسة بسم الفئران . برز لسانه طويلا ممدودا أمامه . ظل يتشم دون أن يلتقط اللحم أو تمتد إليه يده . كان شبعانا بعد . ممتلئا بالطعام الذي قدمته بدا فاطمة . تناولت اللقافة وقربتها من فمه . تدافع في خيشومه الهرير . للتو ، انبثقت ، كأنما من تحت الأرض ، مجموعة من الكلاب ، فانتفضت مفزوعا ، وتطايرت قطع اللحم من يدي . هجمت عليها الكلاب فجثوت بسرعة لأخلصها . أطبق أحدها على معصمي . تخلصت منه بقطعة لحم ، وجذبت « بهلول ركة » من طوق جلبابه . فألصقته بصدري . قاومني نابحا ، وأنا أدفع فكه الأعلى بحد كفى بينها كظ أسنانه لأدس قطعة اللحم غصبا . التوى فكه . وضرب بقدميه الحافيتين الأرض كفارس يرجها بحوافره . تطوح بين ذراعي يميننا وشمالا ، ركع على ركبتيه . حملق في بقم مفتوح بانث كل أسنانه . فجأة ضرب وجهي بالتراب . وانطرح على الأرض مذبرا عنى وجهه . تدافعت أنفاسه كالفتح . طوح ذراعه من جانبه وقبض على شعر رأسى بيد كالمخلب ، وجرنى خلفه زاحفا على يده وركبتيه . ارتقيت على ظهره بثقلى فانبطح راقدا على بطنه محدثا صوتا كصأصة الفأر ، ونبج بصوت عال . تحلقت حولنا الكلاب مستفزة بنباحه . نهش أحدها لحمي . قضم آخر إصبعي . لم أفلت بهلول ركة من يدي حتى غيبت قطعة اللحم داخل فمه ، وانزلت عبر بلعومه . بينا برزت عيناه خارج عظمتيهما كأنما ستسقطان عن وجهه . وأطلق صوتا كصفير ماسورة الطحين . جرى لاهثا رافعا ذراعيه . وضرب بكفيه شبك الضريح الخشبي ودفع يديه ، كأنما يخرق حاجزا من مربعاته المحفورة . فغابت خلف الشباك حتى الكوعين (١١) .

في هذا الجزء نلاحظ أن الكاتب يصل إلى ذروة تصوير الصراع المقيت المدمر ، ليس بين الإنسان والإنسان ، ولكنه بين إنسان وحيوان ! فقد تعامل مع بهلول ركة على أنه كلب من الكلاب الضعيفة الشاردة . وما صدر عنه من حركات مقاومة ، أو أصوات ، لا يتصل بالبشر بقدر صدوره عن عالم الكلاب . لدرجة أنه جسم الصوت ، حتى صار صوتا حسيا ملموسا . وحدد لكل مستوى من مستويات حركة الكلب ، ما يقابلها من درجات الصوت . بعد أن ربط منذ البداية بين « النباح البشري » وبين استجابة الكلاب له بطريقتها الخاصة .

وقد اختار الألفاظ الدالة على ذلك . مثل : يهوهو - يوقوق - يدقق - يعوى

( ١ ) « الأعمى والذئب » - دار الأمل للطباعة والنشر ١٩٨٠ ص ١٠ - ١١ .



بصوت كالتنواح - ركض - رفس - تحمحم - يتشمم - مع حرصه على أن تكون جملة من ناحية وعباراته من ناحية أخرى ، قصيرة إلى أبعد حد . والأفعال الدالة على الحركة ، والتوتر ، والصراع ، تستخدم بشكل جيد . ولا تجده يسرف في استخدام حروف العطف ، ليربط الجمل بعضها ببعض الآخر . ولكنه ينتقل من حركة إلى حركة ، ومن فعل إلى فعل ، ومن انفعال إلى آخر ، دون انتظار لعوامل ربط . إثارة لانفعال القارئ ، ودفعاً له كي يعيش التوتر والقلق والترقب . ولتنتقل إليه عدوى الحركة والتوثب .

ولعله أراد ألا يخلق الجسور بين الجملة والجملة المجاورة . فلا عوازل أو موانع مهما كان حجمها ودورها وأهميتها . فثمة عدم تواصل في كل شيء . في النظم ، والمجتمعات ، والحياة والعلاقات بين الناس بعضهم والبعض . وكأنه تعمد شيئاً من هذا في بناء القصة ، وتشكيل هيكلها العام . الجملة الواحدة القصيرة تؤدي دورها المحدد الذي لا تتعداه . وتأتي الجملة التالية بما خطط لها ، لتطبع انطباعاً خاصاً بها هي وحدها . وهكذا . وما على القارئ إلا أن يؤدي مهمة المتابعة ، والربط ، والتذكر ، والتخيل ، والمعايشة الكاملة . ثم إن لغته في كل قصصه لغة قارة . لا تبلغ حد الصرامة والجهامة . ولا تتصل من قريب أو من بعيد بلغة الشعر . ولا تهبط إلى درجة الإسفاف والابتدال ، تحت أي دعوى أو مبدأ أو مذهب أدبي . ولا ينتقي إلا الكلمات المقصودة للدلالة على المعنى الواحد المحدد ، حتى لا يدعك تذهب في تأويلها مذاهب شتى ، فيفلت منه الزمام ، ويتمزق الخيط الفني ، ويضيع الهدف .

في قصة ( الأعمى والذئب ) نراه يدقق في انتخاب الأفعال الدالة على حركات الأعمى عندما يبحث عن ابنه ، يقول على لسان الابن راوى القصة : ( .. في الصباح نادى أبى من حجرتة . فسددت أذنى . دخل يتحسس الطريق إلى الفراش . انكششت في ركن الحجرة وأنا ألبس ثيابي كنست يدها الفراش الخالي .. صاح : زهرات . خرج ينادى بصيحاته دخل الحجرة ثانية زحفت يدها المرتعشتان على الجدار حتى وصلنا للمسمار الخالي من الثياب . دار حول نفسه وصرخ يناديني .. )<sup>(١)</sup> .

ونادراً ما يكون « الحوار » عنصراً أساسياً في البناء المعماري لقصصه القصيرة . ربما لأن جملة القصيرة المدببة ليست إلا حواراً مشحوناً بالإيحاءات والدلالات ، والصور ،

( ١ ) المصدر السابق ص ٢٠ - ٢١ - ٢٢ .

والمعاني . وإن كانت هنالك ضرورة موضوعية أو فنية ، فإنه يقتصد كثيرا في جل الحوار ، بحيث يأتي قصيرا مديبا ، مكثفا مركزا .

مثال ذلك ما يديره من حوار بين الأعمى ، وبين موظف الملجأ الذي انتهك حرمة الفتاة الصغيرة وقد بعث إليه الأعمى برسول للتفاهم حول ستر الفضيحة .

( فتحت الباب للطريقة الخفيفة كنقرة الإصبع ... ودخل الرجل متردد الخطى . في تخاذل حيا أبي بنبرة متوددة . أطرق أبي برأسه . جلس الرجل أمامنا على الدكة الخشبية المنخفضة . نظر إلى أبي مترقبا .. تتم أبي بجفاء .

- أرسلت لك أم كوكب . قلت نداوى الجرح .

مال الرجل بوجهه العريضة إلى جانب . حدثت عيناه في الأرض صامتا .

- لا بد أنك تعرف ما تنوى عمله .

حك الرجل أنفه المدبب بإصبعه وسكت . زحف أبي على الحصير مقتربا من النار أكثر كانت الجمرات محمرة كعيون ذئاب في الظلام .

- عرفت منك بعض الأشياء : زوجة وأولاد . أهذا يمنع ستر العار ؟

بحشت يد الرجل بارتباك في شعر رأسه الغزير :

- ليس هذا في الحقيقة .

أطرق أبي لحظة ورفع رأسه :

- المانع أنها بنت ملجأ . كان يمكن أن أبلغ . لولا الفضيحة .

زم الرجل شفتيه المنحيتين وسكت .

- لا أسمع منك كلاما . البنت هربت والفرصة أمامك . لتدبر أمورك حتى تعود .

بنبرة مترددة قال الرجل منخفض الصوت :

- قابلتها .

لم ينطق أبي وصمت في ترقب . قال الرجل بصوت يتراجع في حلقة :

- ساعدتها للسفر مع أقاربي إلى الكويت . لتشتغل في بيتهم .

دمدم أبي بشيء لم أسمع . صمت مستكبرا .

- خادمة ؟

- أوصيتهم بها .

تلون وجه أبي بزرقة مخيفة . انتفض يزأر :

. - أبعدتها عنا . لنهرب من جريمتك ! <sup>(١)</sup>

واضح أنه لا يكتب الحوار بالعامية . بل إنه يتوسل باللغة الفصحى المقبولة . سليمة البناء والتركيب . بعيدة عن التقعر . سهلة . تؤدي الغرض المطلوب . والجملة الحوارية عنده قصيرة . وبرغم أن معظم ماصدر من جمل حوارية جاء على لسان الأعمى الأب ، فإننا نلاحظ اختفاء الخطائية ، والزعيق . وبخاصة أن الأعمى في موقف شديد الانفعال ، والتوتر ، والعاطفية ، والحماس . لأنه أهين في عرضه وشرفه وكرامته . لكن الكاتب لم يستعن بألفاظ التهديد والوعيد والتخويف والانتقام .

ومما يلفت النظر أيضا أن الكاتب لم يستخدم قبيل كل جملة حوارية أفعال القول . كما نلاحظ عند البعض . حين يبدأ الحوار بالفعل « قال » أو « قالت » . إنه هنا يهدف للحوار بفعل يكشف عن الحالة النفسية ، أو طبقة الصوت ، أو نوع الحركة المصاحبة لمن يصدر عنه الصوت . كأن يقول : « تتم أبي بجفاء . ودمدم أبي بشيء لم أسمع . انتفض يزأر » .. أطرق أبي لحظة ورفع رأسه . وهو لا يكتفى بذلك ، بل إنه يحدد صدى الجملة الحوارية عند الطرف الآخر المشارك في الحوار . وإن لم ينطق كلمة . فضبط الحركة ، أو الانفعال ، أو ما قد يصدر عفوا من صوت ، إنما هو متمم للموقف الحوارى ومهم بالنسبة للنسيج العام للقصة القصيرة ككل . إن الجملة الحوارية تستتبعها حركة ، مثل ( مال الرجل بوجهه . حك الرجل أنفه . عبثت يد الرجل بارتباك شعر رأسه . زم الرجل شفثيه ) . وهو ما تجدد له مثيلا في قصته ( الليل يا فاطمة ) <sup>(٢)</sup> .

ولا ننسى أن هذه السمات الفنية تتوفر في كل القصص التي أشرنا إليها . والتي تعتبر خصائص وصلت بهذه القصص إلى حيث الجودة والدقة والإحكام . ونستطيع أن نضيف إلى ذلك محاولته الإقدام على أن ينوع في طريقة السرد القصصى ، وفي الشكل الذى يقدم به الحدث مع احتفاظه بكل ما ذكر على أنه أساسيات في عملية البناء الفنى .

الشاهد على ذلك قصته ( حكايات عن طاووس العصر ) . طرفا الصراع هما : « معاطى » ، سائق عربية حنطور بعد وفاة أخيه أمام عينيه ، بسبب تعذيبه في قسم الشرطة . و « عرفان » ، شرطى المباحث الذى كان يستبد بالناس ، لعلاقته بضابط المباحث « فاروق » ، ولخدماته المتنوعة لزوجة هذا الضابط . فقد كان خادما مطيعا . والكاتب يقتنص لحظة ما بعد طرد « عرفان » من الخدمة وحبسه ستة . إذ سقط عنه

( ١ ) المصدر السابق ص ٢٠ - ٢١ - ٢٢ .

( ٢ ) انظر ص ٧ على وجه التحديد . موقف حوارى بين فاطمة وزوجها حول علاقتها بهلول ركه .

سلطانه ، وطفق يبحث عن عمل . وأدى به إلى أن يعمل مهرجا أو بهلوان في الأسواق . هوت قوته الغاشمة ، فانهار جبروته ، ثم انحدر من عليائه . وذلك عندما طلب هو نفسه أن يتقدم أحد المتفرجين ليكتفه بحبل . وسوف يحل هو الأكتاف إظهارا لبراعته في اللعب ، وقوة عضلاته . عندئذ يبرز « معاطى » من بين الواقفين ، قاسى الملامح . وأخذ يلف الحبل بقوة وإحكام حول جسد « عرفان » . الذى فشلت كل محاولاته في الإفلات من الوثاق . وأخيرا طلب إليهم أن يفكوا الحبل ليخلصوه . ومن الصمت المهزوم فى العيون رأى لحظات ضالته . تقلصت ملامحه بالهوان . فلم يجد بداً من إعلان عجزه . وهزيمته الصارخة .

لو أن المعنى الذى أراده الكاتب قد قيل بشكل تقليدى ، لما كان ثمة جديد . إذ الجديد حقا هو القالب الذى صب فيه الكاتب فكرته . الشكل الذى صيغ الحدث من خلاله . فقد شاء للأطراف التى يهيمها « الحدث » بالدرجة الأولى أن تشترك فى بلورته . تحت عنوان ( معاطى يتكلم ) نتعرف إلى سبب الصراع . إلى ما كان من أمر أخيه الذى عذب حتى الموت فى إيجاز بليغ ومن وجهة نظر الأعمى المعتدى عليه . وهو - بطريق غير مباشرة - يفضح علاقة السلطة بالناس والتزوير ، والرشاوى ، والظلم . دون أن يعلن صراحة عن نقد أو تجريح . ومن غير أن ييوح بكلمة يفهم منها ذلك . والحق أن معاطى لا يتكلم ، وإلا أصبح حديثه خطبة منبرية مطولة . لكن الكاتب هو الذى يصور ، ويمهد ، ويحلل ، دون تدخل على الإطلاق .

العنوان الجانبى التالى هو : ( عرفان يعلن لنفسه ) . الذنب ، الجلاذ ، ممثل السلطة التى تذوى ، عرفان ، يصور واقعه الذى صار إليه . ضياعه الذى أصبح فيه . عاره الذى يستشعره . والكاتب اختار الفعل المضارع « يعلن » لأن فى ذلك إفصاحاً علنياً ظاهراً لحقيقة يعرفها الناس جميعا . إذ هو بينه وبين نفسه يسلم يائسا بما هو فيه . وحاله هذه لا تخفى على أحد . وهذا الإعلان للنفس يقع فى عشرة سطور .

ونظل مع عالم « عرفان » ، حيث يأتى العنوان الثالث ( وفى ظلمة الليل عرفان يتأمل نفسه ) . هنا نشعر أن الكاتب يعين « الزمان » ، ويحدده « فى ظلمة الليل » . وهو مالم يحدث من قبل . ثم إن الفعل الذى سوف يحدث هو « يتأمل » نفسه ، إنه لن يعلن ، ولكنه « يتأمل » . ومتى ؟ « فى ظلمة الليل » . ذلك أنه سوف « يتأمل » أفعالا وأقوالا وسلوكيات وأخلاقيات ، لا علاقة لها بالقيم الأخلاقية والإنسانية . أشياء خفية مستورة لا يكون الحديث عنها « إعلانا » وإنما « تأملا » مع النفس ، وفى ظلمة الليل . ومادام الأمر كذلك ، فله أن يكشف الغطاء عن كل خفى مستور . ولا بأس من أن

تستغرق فترة التأمل ثلاثة أضعاف ما احتلتها لحظة « الإعلان » من مساحة .  
يجيء عنوان رابع هو : ( عيون في إحياء المدينة ) . وفي هذا الجزء يلتقط الكاتب  
نظرات بعض من كان يرهبهم « عرفان » ، ويستغلهم ، ويحل عرقهم بلا مقابل . ماسح  
الأحذية ، صبيان المقاهي ، باعة السمك ، أصحاب الدكاكين الصغيرة ، الجزارون ،  
باعة الخضروات والفاكهة .

ثم تنتقل إلى موقف عملي بدأ « عرفان » يتخذه ، جاء تحت عنوان خامس ( كراوية  
الأسطورجي يقول ) . حين عقد عزمه على أن يتعلم مهنة دهن الأثاث . وموقف  
الصبيان منه ، وكذا زوجة « كراوية » ، ومظهره الساخر ، ثم طرده .

وأخيرا نعيش في القسم لمعنون ( الناس يحكون ) مع التجربة التي قادت عرفان إلى  
نهايته المحتومة على يد « معاطي » . بمعنى أن الكاتب أراد أن يشترك الناس جميعا في  
رؤية اللحظة الفاصلة . ليس فقط بعض العيون في أحد أحياء مدينة دمياط ، بل أيضا  
العقل الجمعي للناس مدنيين وقرويين ، في سوق السمك الكبير . وهذا هو أكبر أجزاء  
القصة ، التي تقع في اثنتي عشرة صفحة من القطع المتوسط .

ولا يخفى أن الكاتب يتوسل بالرمز في قصص ( الليل يا فاطمة ) و ( الأعمى  
والذئب ) ، ( حكايات عن طاووس العصر ) و ( الحاجز ) و ( القاع ) . ولا يعني  
هذا أنه يوغل في استخدام الرمز ، أو أنه يجري وراء الإغراب . ولكننا نستطيع أن  
نتلمس لكل قصة من هذه القصص بعدين أو مستويين . إذ يمكن تفسير الحدث  
والشخصية فيها في ضوء أنها ترمز إلى فكرة أو إلى معنى أو إلى موقف بذاته . وإن كان  
الثابت - فنيا - أنه وفق في تشكيل الحدث ، وتقديم الشخصية ، واختيار الشكل ،  
بحيث لا يبتعد بنا عن الواقع ، ولا يحيد عن الصدق الفني ، ولا يمين في التعقيد  
والإلغاز . إنه تعمد مع سبق الإصرار والترصد ، أن تكون قصصه القصيرة مفهومة ،  
ومعقولة . يلتحم فيها الفكر والواقع والرمز . وتنصهر الرؤية التقديمية في قنينة الفن  
الصافية النقية .



على هذا النحو جاءت قصصه القصيرة التي ظل يكتبها حتى صدور مجموعته الأخيرة  
( زائرة الليل ) ١٩٨٩ . محتفظاً للقصة بطابعها الفني . منتخبا شخصياته من الفئات  
التي تعيش في القاع . ممن لا ينتمون إلى طبقة اجتماعية . بلا عمل . أو يعملون أعمالاً  
غير منتظمة وغير مستقرة . باحثا عن موضوعات لم يلتفت إليها . شديد الصرامة مع  
الجملة . مركزة جداً . مضغوطة أبداً ، لا ثرثرة فيها ولا تفاصيل ولا استطرادات .

فقد أضاف إلى مجموعاته السابقة ست مجموعات جديدة هي : ( البحيرة الوردية ) ١٩٨٢ ، ( العشق في وجه الموت ) ١٩٨٢ ، ( حصاة في نهر ) ١٩٨٣ ، ( نزيف الشمس ) ١٩٨٥ ، ( سقوط لحظة من الزمان ) ١٩٨٧ ، ( زائرة الليل ) ١٩٨٩ . وأعماله على هذا النحو تستحق دراسات علمية تكتب عنها . ولما لم يكن ثمة برويا جندا أو شلة تقيم الدنيا عندما يكتب أى قصة ؛ فإنه لم يلتفت إليه ؛ وقد لا يلتفت إليه . وهناك من لا قيمة فنية لهم ، ولا دور في تطور فن القصة القصيرة ، تعقد حولهم الندوات ، وتديج المقالات ، وتدرس أعمالهم ضمن رسائل جامعية .

إنه كاتب صموت ، خجول ؛ لا يعرف ولا يجيد إلا الكتابة .

وسنشير إلى عدد من القصص الممتازة التي يمكن للباحثين أن يقفوا عندها للتأمل والدراسة والمقارنة . إلى جانب ما سبق أن وقفنا عنده : ست دجاجات - السقوط - النمرود - الحائط ، لاضوا في المرفأ ، الوحل . ( العشق في وجه الموت ) . بقعة في وجه المصباح - الرماد ، دعنى أحمل الحقيقة ، إنسان ، خيوط اللعبة ، العار . ( حصاة في نهر ) ، إلى غير ذلك .

وينغى الإشارة إلى أن لدى الكاتب وعياً بلبولوجرافيا ، نلاحظه حين يسجل تاريخ نشر كل قصة من قصصه ؛ ليضعها في ظروفها التي أحاطت بها . في حين أن هناك من يخفى التاريخ ؛ ليعيد نشر القصة الواحدة أكثر من مرة .



ننتقل إلى ثلاثة من الكتاب ، يمثلون جيلا واحدا . أشرفوا على الستين من العمر ، ولعلهم وصلوا إليها ، وربما تجاوزها أحدهم . تتشابه ظروف حياتهم إلى حد بعيد . من حيث النشأة والأصول الطبقية ، ومجالات العمل ، والنشاط الاجتماعي العام . عاشوا - ثلاثتهم - قضايا الواقع العربي بشكل عام . شغلته هموم الإنسان المصري البسيط ، في حياته اليومية المضطربة ، المكتظة بالمشاكل .

ارتبطوا بالقرية المصرية وبالريف المصري : وجدانيا وفكريا وفنيا . فثلاثتهم ينتسب إليه ، ويتردد عليه ، ويعرف كل جزئية فيه ، ويسعى لتعرية عيوبه كى يدفع إلى تغيير واقعه إلى واقع أفضل . يتناولها أحدهم بصرامة وجدية وحدة . ويعالجها الثاني بشئ من الهدوء والفكر . ويعرضها الثالث بكثير من الشفافية والعاطفية ، المنطلقين من حب لكل ما هو مصرى جيلا كان أم قبيحا .



أما هؤلاء الثلاثة فإنهم : سليمان فياض ، ومحمد أبو المعاطي أبو النجا ، وفاروق منيب . تجمع بينهم كذلك دراسة تخصصية للغة العربية . درسها الأول في المعاهد الأزهرية ، وتعلمها الثاني في كلية دار العلوم ، وتفرغ لها الثالث في قسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعة القاهرة .

عمل الأول بتدريس اللغة العربية في المدارس الثانوية ، وكذلك فعل الثاني بعض الوقت ثم مالبت أن التحق محررا بجمع اللغة العربية ، حتى لا يترك دائرتها . في حين ارتبط الثالث بالصحافة .

وعلى هذا فإن الثقافة العربية هي الأساس الأول الذي ينطلقون منه ، إذ هي القاعدة الثابتة التي يستندون إليها . وهي تبدو متأصلة ومتحركة في عقل ووجدان سليمان فياض مما نجد له انعكاسا في قصصه . في حين أن فاروق منيب استطاع أن يضيف إليها ثقافة انجليزية منذ ١٩٧٣ . فقد اضطره مرضه اللعين إلى البقاء في لندن حيث العلاج الدائم . ولتجاوز المحنة كان لزاما أن ينشغل بكل ما يحيط به هناك ، وبخاصة ما يتصل بالفكر وبالفن وبالأدب ، وبأحدث التجارب والأشكال الأدبية الأروبية .

٤ - ويعتبر سليمان فياض أسبق الثلاثة إلى الشكوى من الظلم الواقع عليه ، من قبل النقد والنقاد ، والجامعة . والدراسات الأكاديمية . ولعله كان الوحيد من بينهم الذي أفاض في الحديث عن تجربته الأدبية ، بإطناب شديد ، متناولا جيله كله ، وتأثره بالأجيال السابقة ، ودوره بالنسبة إلى الأجيال اللاحقة . مسلطا الضوء على القصة القصيرة بخاصة<sup>(١)</sup> .

وهو أشد هؤلاء الكتاب حرصا على إظهار فكره المتقدم ، ونظرته النافذة ، ونقده الجريء ، ورفضه لكل مظاهر التخلف وأسبابه . ولعله - بذلك - أصبح أوسعهم حركة ووجودا في ضمير الثقافة العربية المعاصرة ، لاتصاله المستمر بالمتقنين العرب ، ولنشره قصصه في المجلات الأدبية العربية . ثم إصداره مؤلفاته عن دور نشر عربية . فقد

( ١ ) انظر مجلة ( الهلال ) العدد الخاص بالقصة القصيرة الصادر في أغسطس ١٩٦٩ مقال ( أربعون عاما مع القصة ) لسليمان فياض .

صدرت له مجموعتان قصصيتان عن مصر ، وثلاث مجموعات عن بيروت ، ورواية ثم مجموعة قصصية عن العراق<sup>(١)</sup> .

وتذكرنا دراسة قصص سليمان فياض القصيرة ، بما كنا نأخذ على رواد هذا الفن من مأخذ تجاوزتها قصص الشباب ، وبعض كبار الكتاب ممن طوروا أدواتهم الفنية . ويرغم أنه قرأ تراثنا القصصى القديم والحديث ، فإننا لا نظفر بما يفيد أنه استفاد من الأخطاء الفنية والهنات التى تسربت إليه . كما أنه لم يفكر فى تجاوز ما كان يقدمه يوسف إدريس على سبيل المثال . وكلاهما كتب فى فترة واحدة . لكن مفهوم كل منهما للقصة القصيرة يختلف عن مفهوم الآخر .

وقد يبرز لنا هذا ، لماذا لا نثر على ظلال لتأثير سليمان فياض - فنيا - فى الكتاب الشباب الذين كانوا يكتبون فى الستينيات والسبعينيات .

لكننا نضع أيدنا - حقيقة - على بعض الملامح الثابتة فى قصصه . وفيما يظهر لى أنه كان متشبها بتوفرها فى كل قصة ، مما يحدو بنا إلى الاعتقاد بأنها تشكل تصويره لأسس بناء القصة القصيرة . وهو يعود بنا إلى العشرينيات والثلاثينيات ويتخلف عن قصة الخمسينيات والستينيات وما بعدها .

✽ فاللغة : عنده أقرب إلى أن تكون غاية . لديه انبهار عظيم باللغة العربية الفصحى ، ورونقها وبهائها ، ومترادفاتا ، ورسائتها .. وتنقل إلينا قصصه إحساسا بأن الكاتب يؤمن بأن إظهار البراعة فى اللغة ، أمر لازم للكاتب البليغ . ومن ثم فإن حشد القصة القصيرة بأكبر قدر مستطاع من المترادفات ، والتشبيهات ، والصور ، والأحوال ، والنعوت ، والألفاظ غير المتداولة ، تعد فى نظر سليمان فياض مهمة يلزم ألا يقصر الكاتب فى أدائها . ولا فرق عندئذ بين أن يكون ذلك أثناء الوصف والسرود والتحليل ، أم فى الحوار .

وشغفه باللغة إلى هذا الحد ، يدفع القارئ دفعا إلى الانصراف المنجم المتقطع عن

( ١ ) مؤلفاته هى : ١ - « عطشان يا صبايا » مجموعة القاهرة ١٩٦١ .

٢ - « وبدنا الطوفان » مجموعة - القاهرة ١٩٦٨ .

٣ - « أحزان حيران » - مجموعة - بيروت ١٩٦٩ .

٤ - « العيون » - مجموعة - بيروت ١٩٧٢ .

٥ - « زمن الصمت والضباب » - مجموعة - بيروت ١٩٧٤ .

٦ - « أصوات » - رواية - بغداد ١٩٧٢ .

٧ - « الصورة والظل » - مجموعة - بغداد ١٩٧٦ .

الفكرة المحورية أو الموضوع الرئيسى للقصة . مما يجعله كاتباً غير جماهيرى . والكاتب الذى لا يستند إلى جمهوره قارئه ، لن يجد صدق ولا استمراراً لكتاباتة . وبخاصة إذا كان من بين أهدافه أن يعمل على توعية الجماهير ، وأن يقودها - بفنه - للعمل على تغيير واقعها .

ولعلنا نلاحظ أن سليمان فياض لم ينشر قصصه إلا في المجلات الأدبية المتخصصة . وهى المجلات التى تقرؤها قلة من المهتمين بأمور الثقافة والأدب . ومعظمها نشر في مجلة الآداب اللبنانية والمجلة والهلل والأقلام العراقية والكاتب ثم الفكر المعاصر<sup>(١)</sup> . وهذا أمر له دلالة إذ إننا لم نقرأ له قصة قصيرة في صحيفة يومية على سبيل المثال . والمسألة هنا متعلقة باللغة أولاً ، ثم بما سوف نتعرض له من طول قصصه الذى لا يتناسب إلا مع المجلات الخاصة .

والإحصاف الزائد إلى اللغة كلفة ، يجعله أسير بعض الصور والتعبيرات والألفاظ ، كما يوقعه في تكرار ، من واقع حرصه على أمل أن تكون له مفرداته .

فهو - على سبيل المثال - يكثر من استخدام النعوت متجاوزة : ( الطريق الزراعى الواسع المترب الرطب ) ، ( جداره الحجري المسفلت الأصم المرعب ) ، ( مياهه الساكنة العميقة المعتمة ) ( الجو الرمادى الغائم المضيب ) ، ( شمس فضية رجراجة متراقصة )<sup>(٢)</sup> .

كذلك فإن « الأحوال » ترص رصاً ، بعيداً عن حركة الشخصية وانفعالها : ( فاترا ، متوترا ، وعصبيا ) ، ( كئيبي ، ضائعا ، ومتوحشا ) ، ( تراجعت سعيدة ، ومرتعدة ، مبتسمة متوردة ) ، ( رق صوته فى المشى رقيقاً ، رفيقاً خافتاً )<sup>(٣)</sup> . وهذه شواهد من مجموعة قصصية متأخرة تحمل ملامح تطور كبير . أما قصص مجموعاته السابقة فإنها حافلة بالتماذج والأدلة .

ويلفت نظر الدارس لقصصه استخدام الكاتب للفعل ( ألقى ) فى أغلب قصصه للدلالة على أن الشخصية تجلس بطريقة معينة . وكأن كل الناس يجلسون على هذا النحو . و ( ألقى ) إلقاء فى ( المصباح المنير )<sup>(٤)</sup> . ( ألصق إليتيه بالأرض ونصب

( ١ ) « زمن الصمت والضباب » - دار الآداب - بيروت ١٩٧٤ - صفحات ٣٣ ، ٣٨ ، ٧٨ ، ١٠٨ .

( ٢ ) نفس المصدر - صفحات ٥ ، ٧ ، ٦٨ .

( ٣ ) طبعة وزارة المعارف العمومية - الجزء الثانى - ص ٧٨٦ ، ٧٨٧ .

( ٤ ) « وبعدنا الطوفان » - دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ١٩٦٨ ص ١٤٧ .

ساقيه ووضع يديه على الأرض كما يقعى الكلب وقال الجوهري الإقعاء عند أهل اللغة وأورد ما تقدم وجعل مكان وضع يديه على الأرض ويتساند إلى ظهره وقال ابن القطاع ألقى الكلب جلس على إلبته ونصب فخذه والرجل جلس تلك الجلسة .

نقرأ هذا الفعل مرة في صيغة الماضي وأخرى في صيغة المضارع ، منسوباً إلى الغائب أو إلى المتكلم : ( صفحة ٥ ، ٦ قصة « الإنسان والأرض والموت » - مجموعة ( أحزان حزيران ) ١٩٦٩ - صفحة ٢١ قصة « الغزوة الواحدة بعد الألف » ، ٦٧ ، ٧١ قصة « التهمة » ، صفحة ١٠٥ قصة « لا أحد » ، مجموعة ( العيون ) ١٩٧٢ ، صفحة ١١٤ قصة « صرخة في واد » مجموعة ( زمن الصمت والضباب ) ١٩٧٤ . وكما تقعى الشخصيات فإنهم يزعمون شفاههم . إذ تجد الفعل « زم » كثيراً<sup>(١)</sup> ، وتكرر على أسنانها ، ( كازا على أسنانه - ١٠٣ « وبعدنا الطوفان » - كز صلاح على أسنانه - ٥٦ « أحزان حزيران » - وهي تكرر على أسنانها - ١١٦ « العيون » - كز البرى على أسنانه - ١٣٢ « وبعدنا الطوفان » ) . وأنت لا تفاجأ حين تجد معظم الشخصيات في صورة واحدة : زم الشفين ، كز الأسنان ، الإقعاء . وكذا السير بحنى القامة ، واليدان معقودتان خلف الظهر : ( سار بحنى سار بحنى القامة ويداه معقودتان خلف ظهره - « وبعدنا الطوفان » - معقود الكفين وراء ظهره - ١٩ « زمن الصمت والضباب » - يده معقودتان خلف ظهره - ١٨ « أحزان حزيران » - شبك يديه خلف ظهره - ٩ « العيون » - بحنى الكتفين - ١٤٢ « وبعدنا الطوفان » - بحنى القامة - ١٨ « أحزان حزيران » ) . والشخص عندما يجلس فإنما يحتضن ركبتيه بساعديه<sup>(٢)</sup> أو يحتضن ساقية بكفيه<sup>(٣)</sup> . وهي صور ثابتة لأوضاع تجدد عندها حركة الشخصيات .

ولا أملك دليلاً على تكراره لفعل واحد عشرات المرات في القصة الواحدة ، ولأربع مرات في الفقرة الواحدة ، وأحياناً في الجملة الواحدة ، إلا ما أورده هنا متعلقاً بالفعل فكر - يفكر . إن أى متخصص مشتغل باللغة سوف يمل تكرار استخدام فعل واحد بهذه الكثرة المسرفة . وطبيعى أن يكون ذلك هو موقف القارئ العادى ، أو المثقف العادى ، أو المثقف غير المتخصص .

( ١ ) « وبعدنا الطوفان » - دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ١٩٦٨ ص ١٤٧ .

( ٢ ) « أحزان حزيران » - دار الآداب - بيروت ١٩٦٩ - ص ٥٦ .

( ٣ ) « العيون » - دار الآداب - بيروت ١٩٧٤ - ص ١٤١ .

في قصة واحدة هي قصة « الغزوة الواحدة بعد الألف » من مجموعة ( العيون ) تجده يستخدم الفعل على هذا النحو : صفحة ٣٣ ( فكر عندئذ أنه يفكر في نفسه ) . وفي صفحة ٤٢ ( فكر حسن مليا . فكر إن خاله ) . وفي صفحة ٥٢ ( فكر أنه خائف لأنه وحيد ، فكر أنه قال اليوم كلاما ما كان ينبغي له أن يقوله . فكر أن النادي إذا كان للطلبة قضية ) . وفي صفحة ٥٤ ( فكر أن خاله آخر من يعلم الآن ) . وفي صفحة ٥٦ ( فكر أنه لم يعد يحتمل هذا البق . فكر أنه لابد أن يتوقف الآن . فكر هذه هي غزوته الأولى - فكر على المحطة سيجد عم عزيز ) . اثنتا عشرة مرة في القصة الواحدة .

وفي قصة « العيون » من ذات المجموعة : صفحة ٧٠ ( فكر أنه سيرقد بينهم غدا أو بعد غد ) وفي صفحة ٧١ ( فكر أن الموت قد غفر له في نفسه كل ماكان بينها ) . وفي صفحة ٧٣ ( فكر أن يكتب الآن الأرض لها ) . و صفحة ٧٤ ( فكر أن يخرج الآن إلى رأس الحارة ) .

وفي قصة « التهمة » من نفس المجموعة : صفحة ٨١ ( فكر أنه لا يشعر برغبة في القراءة للكتب المقررة ) . و صفحة ٨٤ ( فكر أن هذه السكين مخربة ومدمرة ) ، ( فكر ربما استقرت في روحى ) - و صفحة ٨٥ ( فكر وهو يتأمله - فكر أن عالمه مغلق . فكر أن يد يده ويرى مابها . فكر أن يأخذ ورقة مالية كبيرة ) . و صفحة ٨٩ ( فكر : ما كان ينبغي أن يذكر هذا أيضا فكر : لكن المرأة رأته ) صفحة ٩٠ ( فكر : لم لا يذكر الهنداوى هذه الحقيقة ) . وفي صفحة ١١٩ ( فكرت أن غرفته هذه في قلب البيت تماما ) ، ( فكرت أنه لا قيمة لكل ما تملكه القرية ) . و صفحة ١٤٧ ( فكر أنه بدلا من هذه الدهشة في وجوههم كانوا سيبتسمون فكر أنه مايزال ابنهم الشجاع ) . خمس عشرة مرة .

وفي قصة واحدة هي قصة « في زماننا » ضمن مجموعة ( زمن الصمت والضباب ) على سبيل المثال لا تفاجأ حين تقرأ هذا الفعل : في صفحة ٦ ( فكر أن النوم الوفير ترياق للبدن ) . و صفحة ٧ ( فكر أن بيت الرجل حصنه . فكر أنه من أجلها يعيش ويعمل . فكر أنه حين يعود لا يجد في روجه هذه الرغبة . فكر أنه لا ينبغي أن يحدث له شيء ) . و صفحة ١١ ( فكر أن الوقت مايزال مبكرا . فكر : لاشيء أجمل من الطبيعة ) . و صفحة ١٦ ( فكر : هي الأخرى مقيدة مثله . فكر : أنه لاوقت لديه من أجلها . فكر أنها الآن تسبه . فكرا أن الموت معبأ في جوفها ) . و صفحة ١٧ ( فكر أنه بعد أن يمر مترو حلوان ستوقف الدقات . فكر أنه يشرد دائما مع آلاف الأشياء . فكر : - سيركب الأنوبيس . فكر أن عليه أن ينتظر مرور المترو ) . وفي صفحة ١٨

( فكر : سيذهب إلى عمله الآخر ) . وصفاة ١٩ ( فكر أن الكل قد أصيب بعار المظهر ) . وصفاة ٢١ ( فكر : ليس بوسعه أن يفعل شيئا ) . وفي صفاة ٢٢ ( فكر : يسرى : ليس بوسعه أن يفعل شيئا . فكر ربما لم يعودوا ) ، وصفاة ٢٤ ( فكر : هذا الاضراب بلا صوت ) . وصفاة ٢٥ ( فكر : سينظرون إليه في بلاهة . فكر : من اليسير أن يتكلم )<sup>(١)</sup> . ثلاث وعشرون مرة .

لا أظن أن هذه الشواهد في حاجة إلى تعليق . وإن كنت أعتذر عن كثرة ما استشهدت به . وإذا كان القارئ يشعر بضيق من مجرد ذكر هذه النماذج ، فلما بالنأ به وهو يطالعها في عمل فني لكاتب يملك ناصية اللغة . كان بإمكانه حذف هذا الفعل تماما دون أن يحدث أى خلل في المعنى أو في الصورة . وعند الضرورة - وهي غير واردة ولا احتمال لوقوعها - يستطيع الكاتب المذاق - استخدام البديل ، باللمحة ، أو بالحركة ، أو بالإيماء ، أو بالصورة ، أو بالإشارة ، أو بغير ذلك من الأفعال التي لا تخلو منها اللغة العربية .

إن الغزارة التي تدفق بها الفعل « فكر » ، فضلا عن الإكثار من النعت ، والأحوال ، وتثبيت حركات الشخصيات ، كانت جميعا توزع اهتمام القارئ . إذ يجد القارئ نفسه مشغولا بتتبع هذه الصفة ، أو ذلك الحال ، أو الأعداد التي وصل إليها هذا الفعل . واللغة أداة حيوية في القصة القصيرة . وإذا كان الكاتب مطالبا بأن يكون زاده اللغوى وفيرا ، فإنه لابد وأن يحاسب حسابا عسيرا عن كيفية استخدامه لهذه الثروة ، وحسن تعامله معها ، والفنوت التي ينفقها فيها حتى لا يصبح كالمعتوه الذي يجبر عليه بحكم القانون . وحتى لا تكون هي كالدبة التي قتلت صاحبها .

❖❖ وتحتل الجزئيات الصغيرة والتفصيلات الكثيرة ، جانبا ملحوظا في قصصه . سواء أكان ذلك متعلقا باستطراده في ذكر أشياء جزئية عن حياة ، وعلاقات ، وأخلاقيات ، شخصيات ثانوية لا تمثل المحور الأساسى في القصة<sup>(٢)</sup> . أو بتتبعه توافه الأمور الخاصة بالشخصية المحورية ، والتي تدرك أن لا علاقة لها بالخيط الواحد الرئيسى في القصة . ففي قصة « التهمة » يشغل صفاة كاملة من القطع الكبير بما

( ١ ) أرجو أن تنظر نفس المجموعة ( زمن الصمت والضباب ) دار الآداب - بيروت ١٩٧٤ صفاة ٢٧ ، ٢٨ ، ٢٩ ، ٩٦ ، ٩٨ ، ٩٩ ، ١٠٠ .

( ٢ ) تجد ميلا لهذا في قصة « الإنسان والأرض والموت » بمجموعة ( أحزان حزينان ) ص ٤١ وحديثه عن أبناء الليل وسلوكهم في قصة « الغزوة الواحدة بعد الألف » مجموعة ( العيون ) ص ٢٨ .



لا يفيد ولا يثرى وجدان القارئ ، عن كيفية ربط العمامة ، وتسويتها وحبيكتها ، وتنظيفها<sup>(١)</sup>. وفي قصة « الضباب » يقف طويلا مع الشخصية منذ لحظة يقظتها في الصباح . ويهتم بالبحث عن الصابون ، وأدوات الحلاقة ، والوقوف أمام المرأة ، ودخول المطبخ ، وإعداد الشاي ، وما شابه ذلك . وقد تعجب إذ نزل أسرى هذه الجزئيات لأربع صفحات كاملة من القطع الكبير<sup>(٢)</sup>.

ومعروف أن كل كلمة تحصى في القصة القصيرة ، فهي محسوبة عليها ، وأن التفاصيل يجب أن ترقى هي الأخرى إلى الهدف الرئيسى للقصة . وكل فقرة يلزم فيها أن تقدم لنفس الخيط العام الذى يشد القصة نحو وحدة الأثر والإنطباع . وحيث إن القصة القصيرة مركزة ومكتنفة وقصيرة ، فإنها تتطلب عناية فائقة خاصة في كل تفاصيل إنشائها . يجب حذف كل الحشو ، والاستطراد ، والإطناب . وهذه المهمة هنا أهم منها في الرواية .

توجد جزئيات خاصة بوصف المكان . كالوصف المطول للمحطة في قصة ( الغزوة الواحدة بعد الألف ) ضمن مجموعة ( العيون ) ، ثم وصف الطريق الذى تسير فيه الشخصية لكل ما يحيط بها . وكذا الإحاطة بكل صغيرة وكبيرة تتصل بغرفة الضيافة ، وقاعة الفرن<sup>(٣)</sup> . وفي قصة ( لا أحد ) من قصص نفس المجموعة ، تقرأ له وصفا ميكانيكا للقرية ، بيوتها ، غرفها ، شوارعها ، مقابرها<sup>(٤)</sup> .. أما مجموعاته المتقدمة تاريخيا ، فإنها محشوة بذلك .

بأقى - بعدئذ - احتفاله بعناصر الطبيعة . وهو ملمح فاق فيه الرومانسيين الذين كانوا يحرصون على وصفها ، والتركيز عليها . إنه يلتقط كل نأمة فيها . ويحصى كل عنصر من عناصرها أو مخلوق من مخلوقاتنا . وقد أتاحت له هذه الفرصة مرات متتابعات ، لأن كثيرا من قصصه دارت حول الريف ، وفي القرية المصرية . والحق أن موقفه منها لم يكن كموقف الرومانسيين . الرؤية مختلفة ، وأسباب غلبتها في قصصهم تتباين - بطبيعة الحال - عن مبررات وجودها في قصصه . هو كاتب واقعى ينظر إليها على أنها كيان مادي خارجى ، ينبغى أن يكون له تجسيده في الفن .

( ١ ) « العيون » - دار الآداب - بيروت ١٩٧٤ - ص ٨٢ .

( ٢ ) « زمن الصمت والضباب » - دار الآداب - بيروت ١٩٧٤ صفحات ١٢ ، ٥٣ ، ٥٤ ، ٥٥ .

( ٣ ) « العيون » صفحات ٧ ، ٩ ، ١٤ ، ١٦ .

( ٤ ) المصدر نفسه صفحة ١١٠ - ١١١ .

لكن الموقفين - فكريا وعقديا وفنيا - يقعان في مزلق واحد ، إذا ما أسرف كاتب القصة القصيرة في الوقوف إزاء الطبيعة ، بالشكل الذي يثقل كاهل القصة القصيرة ، ويحول دون استمرار تيار شعوري ووجداني وفكري واحد . فهنا نلاحظ وصفا دقيقا مطولا للأشجار والأنهار والطيور<sup>(١)</sup> ، والبرد ، والرعد ، والعاصفة والإعصار<sup>(٢)</sup> واليوم ، والصفادع ، والقطط ، والنخيل ، والخفافيش<sup>(٣)</sup> ، وأشجار الكازينو النهري التي وصفها في ثلاث صفحات من القطع الكبير<sup>(٤)</sup> .

ولا تفارق قصصه صورة نهر النيل ، إذ لا تخلو منها قصة . كذلك تثبت لديه صورة المبر الصغير أو الكويري الضيق الذي يربط مزارع القرية وبيوتها أو بين قريتين متجاورتين ( وبعدنا الطوفان ، الغريب ، جناح استقبال النساء ، رغيف البتانوهي ) .

\*\*\* وتنسحب رغبة التكديس والإكثار على تعامله مع الأشخاص في القصة القصيرة ذلك أننا نلتقي في كل قصة بعدد لا تحتمله طبيعة القصة القصيرة . دون أن تكون هناك حاجة حقيقية ، موضوعية أو فنية . فأنت تعيش في قصة ( بعدنا الطوفان ) مع على وزوجته ، وممدوح وأبيه ، ومنسى ، والشيخ بهلول ، والحاج رجب . بينما مركز الاهتمام ومحور الحدث هو « على » . وفي قصة ( الغريب ) تلتقي بالغريب ، وعلى وأمين ، ومحمود . وفي قصة ( الغزوة الواحدة بعد الألف ) ينفرط العقد حين تواجه حسن ، ورشاد ، ومحمد بن مصطفى ، وحافظ ، وخال البطل الذي استغرق وصفه صفحة كاملة ، والشيخ حسنين ، والشيخ أحمد ، والشيخ موسى ، والشيخ يوسف ، والشيخ مكس . وهو يتأمل الشخصية من الخارج ، ويتعامل مع ملامحها الظاهرة ، في أغلب الأحيان . بل إن دقته في الوصف المادى للشخصية ، تبلغ حدا يجعله يعين نوع النسيج الذي صنع منه الثوب الذي ترتديه الشخصية . ( قال الشيخ حسنين المعم على ثوب بلدى من التيل ، قال الشيخ أحمد المطربش على ثوب بلدى من الكشمير . قال الشيخ موسى المعم أيضا على ثوب بلدى من التيل . قال الشيخ مكس الذي يضع على رأسه لبدته . نهض الشيخ يوسف بطاقيته المزينة )<sup>(٥)</sup> . يذكرنا بالمتفلوطي ومحمد عبدالحليم عبدالله . لكن الملاحظ أنه يؤلف أسماء الشخصيات تأليفا يتلاءم مع القضية المطروحة في

( ١ ) انظر ( زمن الصمت والضباب ) ص ١٠٨ .

( ٢ ) انظر ( أحزان حزينان ) ص ٥٧ .

( ٣ ) انظر ( العيون ) ص ١٥ .

( ٤ ) انظر ( زمن الصمت والضباب ) صفحات ١٠٩ ، ١١٠ ، ١١١ .

( ٥ ) قصة « الغزوة الواحدة بعد الألف » مجموعة ( العيون ) ص ٣٧ .

القصة ، كالغريب والبرى والبتانوهى . ولا يجعل أسماء شخصياته عناوين لقصصه أو لمجموعاته القصصية . اللهم إلا قصة ( الغريب ) التى يحمل البطل فيها نفس الاسم وغالباً ما تأتى عناوين القصص تعبيراً عن حالة ، أو عن فعل ما . أو عن موقف حاضر أو مستقبل ( وبعدنا الطوفان ) ، ( عطشان يا صبايا ) ، ( العودة إلى البيت ) ( الصوت والصمت ) ، ( صرخة فى واد ) ، ( زيارة فى الليل ) ، ( أحزان حزينان ) ، ( الضباب ) ، ( عندما يلد الرجال ) .

ومما يذكر له أنه يدقق فى انتقاء عناوين مجموعاته القصصية ، بحيث يلتقى عنوان المجموعة مع مضمون القصص فيها . أو على الأقل ، مع المناخ العام الذى يسود معظمها . وليس شرطاً أن يكون عنوان المجموعة عنوان إحدى قصصها . مثل ( زمن الصمت والضباب ) وجدير بالذكر أن قصصها الخمس تعطينا هذا الانطباع . وكذلك الحال بالنسبة إلى عنوان مجموعات : ( وبعدنا الطوفان ) و ( أحزان حزينان ) ، ( العيون ) .

\*\*\* وبالرغم من أن سليمان فياض يدرك حركة العصر من حوله ، ونبض الحاضر المتدفق السريع اللاهث ، وبرغم أن الإيقاع الخاطف والانطلاق القوى المحدد نحو الغاية أهم ما توصف به القصة القصيرة ، لأنها مولود هذا القرن ، فإننا نلاحظ أن الكاتب لا يقيم وزناً لهذه الاعتبارات ، ولا لظروف القارئ المعاصر ، ولا لطبيعة الصراع الدرامى .

قصصه ذات إيقاع بطئ . ينتقل بك الكاتب - بفطور وبرود وأناة - انتقالاً هادئاً من مكان إلى مكان ، ومن شخصية إلى أخرى ، ومن موقف إلى ثان ، وثالث ، ومن رأى إلى معلومة . وكأنه يعتقد فى أنه كلما كانت الحركة بطيئة كلما كان هو أكثر قدرة على الإيقاع ، والإثبات ، والتدليل . وعلى هذا فإنك تراه وقد استهدف تأكيد قدرته على التأمل والتأني . يظل يغزل بمغزله ، وعيناه مثبتتان فيه هو وحده ، وكأن شيئاً فى العالم لا يهمه . إذ يعجبه هذا النهج ، وتلك الأداة التى تسبق اختراع مصانع النسيج الحديثة والمتطورة .

أظن أن ما سبق أن أشرنا إليه متعلقاً باللغة ، وبالشخصيات ، وبالطبيعة ، كان لزاماً أن يقود إلى هذه النتيجة .

\*\*\*\*\* لذا فإننا لا نبالغ حين نرى أنه مهياً أصلاً لكتابة الرواية القصيرة . وهى النموذج العالمى المعاصر . والمزخرف عربياً . رواية صغيرة الحجم . تقول كل ما تريد أن

تقوله بشكل مكثف شديد الكثافة ، مركز عظم التركيز<sup>١١</sup> وقد عالج هذا الشكل الحديث للرواية بعض الكتاب من أمثال يحيى الطاهر عبدالله ومجيد طويبا وغيرهما .

إن تصوره للقصة القصيرة بعيد عن مفهومها الدقيق ، وتقنياتها المعاصرة . وقد قاده إلى هذا التصور مجموعة السمات التي ذكرناها . ولا نغالي إذا قلنا إنه تصور بعيد عن الأصول التي أثبتتها كل النقاد الذين كتبوا حول هذا الفن . بل إننا نذهب إلى الاعتقاد بأن الرواد من أمثال محمود طاهر لاشين وأحمد خيرى سعيد ويحيى حقى ومحمود تيمور وشحاته عبيد ، كانوا أقرب إلى فهم معنى أن تكون القصة قصيرة .

نحن لا نستند إلى الحجم أو الطول . وإن كان هذا المعيار ضروريا في ظل ماتسمح به حركة الحياة وديببيها ، ووسائل الإعلام المتقدمة . ولكننا نضع في الاعتبار : الوحدة ، والتناسب ، والتكيف ، والتركيز ، وإحكام البناء ، ودقة الربط بين العناصر ، وما شابه ذلك من بدهيات يفقهها الكاتب المبتدئ .

أنت تقرأ له قصصا يتجاوز طولها مالا يتفق وماهية القصة القصيرة ( قصة « وبعدنا الطوفان » في ٤٥ صفحة - وقصة « القرين » في ٨٧ صفحة - وقصة « الصورة والظل » في ٤٥ صفحة - وقصة « الفلاح الفصيح » في ٤٦ صفحة وقصة « كل الملوك يموتون » في ٤٤ صفحة - وقصة « الغريب » في ٣٩ صفحة وقصة « الإنسان والأرض والموت » في ٣٧ صفحة من القطع الكبير ) .

لقد كتب سليمان فياض معظم قصصه في الستينيات والسبعينيات ، وبدأت أولى مجموعاته تصدر في ١٩٦١ . بمعنى أنها ظهرت مع ظهور الميل الفعلي إلى قصر حجم القصة القصيرة . بعيدا عن دقائق الأشياء ، والتفصيلات ، والتتابع المتزايد لبعض الجزئيات ، والبحث عن دوافع السلوك البشرى ومبررات الأحداث . والمباشرة التي تصل إلى حد الخطابية في بعض الأحيان . ( انظر صفحة ٥٩ من مجموعة « أحزان حزين » - و صفحة ٢٠ من مجموعة « العيون » - وكذا صفحة ٤٤ ) .

وإن دل هذا على شئ فإنما يدل على أن الكاتب يعلن غرضه بوضوح في القصة القصيرة . ويقول رأيه بصراحة مطلقة . وكأن دور الكاتب لا يلمس إلا بالمباشرة الصارخة . التي تفضح نفسها في قصص النضال والحرب والمقاومة . أو في بعض القصص

١١ ( ١ ) انظر في تفصيل ذلك : « بانوراما الرواية العربية الحديثة » - د. سيد حامد النساج - دار المازن ١٩٨٠ ، ص ١٥٤ .

التي يواجه فيها الجديد الشاب القديم البالي المتخلف . وما هكذا يكون الفن الجيد ولا الدور الفاعل المؤثر للكاتب أو للفنان .

لو أن أدواته الفنية طوعت تطويعا ماهرا ، ولو أن مفهومه للقصة القصيرة جاء متطورا ومستجيبا لمتطلبات العصر ، ولأسسها البنائية ، لاستطاع أن يقدم قصصا جيدة .

والوعى بالشكل الفني كان حتمية تفرضها كل العوامل والملايسات التي صحبت ظهور قصصه . إذ معه - في وقت واحد - يكتب عدد هائل من كتاب القصة القصيرة يمثلون تياراتها المختلفة ، ومدارسها المتباينة . كل من خلال منطلقه الفكري وعقيدته التي يؤمن بها . ومن ثم كانت العيوب الفنية مجسمة عند البعض ، كما كانت جوانب القوة الفنية مشرقة عند البعض الآخر . كما كان الكتاب يتعرضون لقضايا اجتماعية وإنسانية متعددة . منهم من يحسن تصويرها والتعبير عنها ، ومنهم من يخفق .

الثابت أنه عالج قضايا سبق لها أن عولجت من قبل . عند سعد مكاوي ولطفى الخولي وعبدالرحمن الشرقاوي وأحمد رشدي صالح وصلاح حافظ . ناهيك ببيوسف إدريس ، في ( أرخص ليالي ) و ( النداهة ) . ومحمود البدوي في ( الذئاب الجائعة ) . بل إن فكرة قصته « الغزوة الواحدة بعد الألف » تناولها محمد أبو المعاطي أبو النجا في روايته ( ضد مجهول ) .

إزاء هذه التحديات ، يصبح على الكاتب الذي يتغيا دورا ، أن يخلق عالمه الفني ، ووسائله الخاصة ، وشكله المتميز ، وأسلوبه المتطور الذي يدل عليه ، وشخصياته التي تعيش بين الناس ، وأفكاره الجديدة - لا أصداء غيره - التي تحفر لها مجرى عميقا في عقول القراء .

نظلم الكاتب - بعد كل هذا - إذا لم نشر إلى بعض القصص القصيرة ، التي جهدت في أن تتلافى جوانب القصور من الناحية الفنية . وهي قصص قصيرة ضمتها مجموعته ( زمن الصمت والضباب ) ١٩٧٤ . إنها قصص : « في زماننا » « العربية الرمادية اللون » و « الققص » . ثم هناك قصة ( لا أحد ) ضمن مجموعة ( العيون ) .

تلاحظ في كل منها اقترابا من المعنى الحقيقي للقصة القصيرة . وحركة أكثر مسابرة لتبني « العشر » والواقع . ولغة سهلة ، لدرجة الإقحام المملووظ لكلمات عامة وبعض ألفاظ الحضارة الحديثة توضيح كما تطلق . وتسليطا للضوء حول شخصية واحدة ، أو

حدث محدد ، أو جزئية ، أو لمحة ، أو خاطرة ، أو فكرة . بل إنا نتبين تأثرا بالأسلوب السينمائي ، وكتابة السيناريو .

تصور قصة ( في زماننا ) فقدان الإحساس بالمسئولية لدى نماذج من الناس اختارها الكاتب وأجاد التوفيق بينها . الناس يدركون الخطر ، لكنهم لا يتقدمون لفعل شيء منقذ ، وكأنهم جميعا قد أصيبوا بمرض اللامبالاة ، والبلاهة ، واللاعقل . وقد حبك حدثا واقعيا ، وقدم شخصيات واقعية ، من خلال سلوك مقبول ، وحركة طبيعية .

ومع أنه اختار ثلاث شخصيات متباعدة المستوى ، والفكر ، والحياة ، فإنه وفق في ربطها بالقضية المحورية ، وفي جعلها تضرب على وتر واحد ، وتلتقي عند خطر داهم يهدق بها ، دون مبالاة أو حركة . بحيث نشعر في النهاية أننا عشنا مع شخصية واحدة ، في حدث واحد ، واقتنعنا بفكرة واحدة . وإنه خلف لدينا انطبعا واحدا حتى أنه عندما كان يقتحم على كل شخصية حياتها الخاصة ، فإنه كان يلتقط منها ما يخدم هدفه ، وما ينسجم مع بقية الخيوط .

ثم إنه لأول مرة يجرؤ على وضع كلمات غير عربية ، وأخرى عامية ، في السرد والحوار معا . مثال ذلك ( الكومودينو - الأتوبيس - سوستة الجاكت - طظ - الكازينو - الأسبرو - المترو - الفريجيدير - الفرامل ) .

ويلجأ إلى الرمز في قصته ( القفص ) ، ليقول لنا إن الناس اعتادوا على السجن حتى ألفوه ، ولم يعودوا يرون غيره واقعا وأملا ، حقيقة حاضرة ومستقبلية . وإن أتيحت لهم فرصة التحرر ، وممارسة الحرية الفردية ، فإنهم يقفون منها موقف المتردد ، الخائف لأنهم لا يصدقون إذ ألفوا غير ذلك . ومن هنا فإنهم لا يقدمون على انتهاز هذه الفرص فتكون عودتهم إلى الأقفاس مرة أخرى لأنها مأواهم الطبيعي الذي يستطيعون العيش فيه . حيث اللاحرية والقيود .

يتخذ لهذه القصة شكلا غير ذلك الشكل التقليدي الذي اتبعه في كل قصة السابقة . فهو يجعلها في ست مقاطع لكل منها عنوانا . وفي كل منها نلتقي بفكرة وبشخصية وبوقف ، يهيئ لاستكمال الفكرة الأم ، والانطباع الأخير .

ففي المقطع الأول نلتقي بحلم الشاعر ، وانطلاقته الطائفة . ثم يحدث التناقض نواجه في المقطع الثاني بالعبد الذي يطلق سراحه ، فيرفض ، فيجبر على ذلك . ينعيش في المقطع الثالث مع السجن الفعلي الذي يأبى سكانه الخروج منه . أما الرابع فإنه يدفعنا إلى الواقع دفعا من خلال مدرس توقفت حياته عند حد لا تتخطاه



ومع المقطع الخامس يرفض العامل أن يصبح مديرا للمصنع الذي أثبت كفاءة فيه . إنه عامل منذ ثلاثين سنة ، فكيف يرقى إلى ما لم يكن قد خطط له .

وتحت عنوان سادس هو « ملاحظات قارئ » تصب القنوات الخمس لتؤكد أن ( السجن اعتاد السجن ، لذلك سيعود إليه . والعبد ألف عبوديته ، لذلك لن يخرج منها ، والدينمو مثل دوره كثيرا ، حتى نسي نفسه ، حتى صار أسيرا للجبن لذلك لن يكون مدير مصنع . لقد ماتوا . والشاعر لم يكذب )<sup>(١)</sup> .

حواره في هذه القصة قصير ، هادف ، مديب ، كلماته سهلة . جمل السرد قصيرة ، لا يعوق انسيابها لفظ حوشى هنا أو هناك . بداياته تجرى على هذا النحو : ( امتدت يده الضخمة . تركزت عين العصفور على يده . وجل مفزعا . تراجع إلى الخلف محتما بوليفه . كفا عن الشدو . ارتفعت عين العصفور إلى أعلى اليد . عبرت نظرتة إلى المعصم ، فالساعد ، فالعضد . تسلفت الكتف ، فالعنق . سقطت نظرتة على الوجه . عينان مندتان بالأسى . هدأت ارتجافة العصفور في القفص . لكن القفص اهتز بعنف . سقطت نظرتة من حالق إلى اليد . اليداختفت . باب القفص مفتوح . لا أسلاك هناك . رنا الوليف إلى وليفه . أربعة عيون راحت تنظر إلى الباب المفتوح . أدار العصفور ظهره للباب . راح منقاره يلتقط الحب . قفز إلى حافة الماء أخذ يشرب . رفع عينيه . رأى الخلاء الحر تتناثر فيه جدران ، فوقه يمتد شريط أزرق وطائر يرفرف )<sup>(٢)</sup> .

أما قصته « العربة الرمادية اللون » فإنها تصور ضياع حياة الفرد ، وسط أشكال من القهر ، والتعذيب ، والضغط النفسية . والفوضى . والقتل الرسمي بلا سبب مشروع ، ومن غير جريمة مرتكبة ، ودون محاكمة ، وبلا أدنى حس إنساني .

والقصة تقول ذلك من خلال حادث فردي بسيط وقع لإنسان عادي « محجوب » ويتخذ الحدث مستويين : أحدهما رامز ، إذ توحى بضع كلمات النهاية بالحلم ، والآخر واقعي ، لأنه جعلنا نعيش حادثا واقعا . فقد اقتيد « محجوب » في العربة الرمادية اللون ، من قبل بعض الجنود ، الذين كانوا يتسلون لتمضية وقت فراغهم . وعن طريق الحوار ، والتلقائية التي يصدر عنها ، ومقابلتها بالصراة التي يتظاهرون بها ، يوجهون إليه عشرات التهم ، ثم يعقدون له محاكمة ، ويسحقونه في النهاية .

وخلال عمليات العنف والتدمير التي كانت تمارس ضده ظل صامتا ، إذ وجد أن

(١) « زمئى إيصمت والضبباب » - دار الآداب - بيروت ١٩٧٤ - ص ٨٥ .

(٢) نفس المصدر - ص ٤١ .

الناس يعيشون في ضباب ، لا يقدر الإنسان الفرد فيه على الدفاع عن نفسه ، ضد عدد لامتناه من صنوف الظلم والقسوة واللاأمان .

القصة التي تروى بضمير المتكلم هي قصة ( لا أحد ) . إذ نادرا ما نعرثر على مثلها في قصصه<sup>(١)</sup> . وتجربتها فريدة ، جديدة . تجسد غربة إنسان مصرى يعمل بالسعودية مدرسا . وهو يكثف مشاعره وآلامه وأحاسيسه ، بأسلوب بعيد عن العاطفية المسرفة ، والرومانسية المريضة . وقد التحمت ذات الكاتب التحاما قويا بالموضوع الإنساني الواقعي العام . يضاف إلى ذلك أنه تمكن من أن يوفر للقصة وحدة زمان ، ووحدة شخصية ، ووحدة شعور . وإن صبت في قالب عادي لا تجديد فيه .

ومها يكن من شيء ، فإن المحصلة النهائية لمشواره الطويل مع فن القصة القصيرة ، لا تتناسب - بأي حال من الأحوال - مع هذا العدد المحدود جدا من القصص الجيدة ، التي تتميز شكلا ومضمونا ، من قصصه التقليدية . تلك التي ولدت في زمان غير زمانها ، وقصدت أن تكون فنا أدبيا قصصيا ليس هو فن القصة القصيرة . بل قل إنه الرواية القصيرة ، بكل ما يحمل هذا المصطلح الأدبي من معايير فنية ، وخصائص بنائية ، وأسس معمارية روائية .

\*\*\*

#### ٥ - محمد أبو المعاطي أبو النجا :

يظل محمد أبو المعاطي أبو النجا حريصا على الاحتفاظ بتوازنه الفكري بين التيارات والموجات المتلاطمة . وبقيمه وأخلاقياته الريفية وسط ركام من اللاخلق واللاقيم . وبرؤيته الموضوعية لواقع الحياة في مجتمعه ، في مناخ ثقافي معبأ بادعاءات البطولة والزعامة ممن لا يحسنون إلا الكلام . معتمدا في هذا على أصالة فنية ومعرفة جيدة جدا بالتراث ، وحرص على الاتصال الحي بواقعه الاجتماعي .

فهو إن أراد أن يطرح فكرة الثورة والثوار ، راح ينتقى من تاريخنا النضالي شخصية ثائرة ، ليكتب عنها عملا فنيا معقولا . حين أصدر رواية في جزأين ( العودة إلى المنفى ) عن حياة وكفاح عبدالله النديم . وإذا رغب في أن يقول رأيه فيما يتعلق بالمرحلة الأولى لثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ ، وانعكاسات تلك الفترة على واقع الحياة في ريفنا المصري كتب رواية ( ضد مجهول ) التي نشر الجزء الأول منها في ديسمبر ١٩٧٤ .

( ١ ) هناك قصة أخرى هي « الحنين والجبل » تأتي نالية لهذه القصة ضمن مجموعة ( العيون ١٢٩ : ١٣٨ ) . تروى بضمير المتكلم . تكاد تكون امتدادا للتجربة الخاصة بهذه القصة .

وقد ساعده توازنه الفكرى من ناحية ، وتوازنه الأدبى الذى يجمع بين الرواية والقصة القصيرة من ناحية أخرى ، وقيمته الريفية التى يتشبه بها من ناحية ثالثة . على أن يحظى باحترام المثقفين والكتاب . وعلى أن يحصل على منحة تفرغ من وزارة الثقافة لأكثر من مرة ، كى يتهيأ لإنجاز بعض أعماله الروائية . ثم يمنح بعدها جائزة الدولة التشجيعية ، وأن يشترك فى تحرير مجلة « الزهور » ١٩٧٣ التى كانت تصدر عن دار الهلال وتعنى بأدب الشباب وما يصدر عنهم . وقبلها فى مجلة ( نادى القصة ) ١٩٧٠ .

لم تكن تصدر له رواية أو مجموعة قصصية ، إلا وتتناولها الأعلام فى الصحف اليومية ، وفى المجلات الأسبوعية ، بالنقد والتحليل . وما أكثر ما كتب عن روايته ( العودة إلى المنفى ) . معنى هذا أنه أقل كتاب هذه الحلقة إغفالا وإهمالا . وكان أول كاتب شاب يدرس دراسة أكاديمية فى رسالة دكتوراة عن القصة القصيرة فى مصر ، ممثلا للاتجاه الفكرى<sup>(١)</sup> .

وفى خاتمة حديثى عنه - آنذاك - قلت : ( ويبقى أن تنتظر تطور الاتجاه الفكرى فى القصة القصيرة عند محمد أبو المعاطى أبو النجا فبما بعد ١٩٦١ ، ١٩٦٧ . لنرى إلى أى حد استطاع هذا الكاتب الشاب أن ينتهى إلى رؤية محددة للوجود والحياة ، ولل قضايا والتساؤلات العديدة التى واجهته وتواجهه ، وهل وفق فى بلورة رؤيته وأفكاره فى شكل فنى ، يمتزج فيه الفكر بالواقع ، والموضوع بالذات ، والحركة الداخلية بحركة الواقع الخارجى ، أو لم يوفق ؟ ، وذلك فى إطار المرحلة الحضارية والواقع الاجتماعى والاقتصادى والفكرى والسياسى والنفسى للمجتمع كله )<sup>(٢)</sup> .

وكنا قد وقفنا عند قصصه القصيرة التى أصدرها فى بداية حياته الفنية ، لأننا توقفنا بالبحث عند ١٩٦١ . ولم يكن قد أصدر بعد غير مجموعته ( فتاة فى المدينة ) ١٩٦٠ وبضع قصص متفرقة فى الصحف والمجلات . بعدها أصدر ثلاث مجموعات قصصية هى : ( الابتسامة الغامضة ) ١٩٦٣ ، ( الناس والحب ) ١٩٦٦ ، ( الوهم والحقيقة ) ١٩٧٤ . ثم فى الثمانينيات : مهمة غير عادية ، والزعيم ، والجميع يربحون الجائزة ! .

وليس من شك فى أن أفاد مما كتب عنه بعد صدور مجموعته الأولى ، من حيث الطول النسبى الذى وسعت به قصصه . وسيطرة الفكرة سيطرة تامة . إذ كان الاعتماد عليها

( ١ ) « اتجاهات القصة القصيرة » د. سيد حامد النساخ - دار المعارف ١٩٧٨ ص ٣٣٩ : ص ٣٤٤ . وكانت قد قدمت لنيل درجة الدكتوراه فى الآداب من جامعة القاهرة فى ١٦ ديسمبر ١٩٧٠ . ولم يكن اسم الكاتب قد عرف طريقه إلى الدراسات الجامعية بعد .

( ٢ ) نفس المصدر - ص ٣٤٤ .

بصفة أساسية ثابتة . ومحاولة تدعيم الفكرة المجردة بعناصر متعددة وجزئيات كثيرة . وهذا أفقد قصصه الحيوية والحركة والتدفق . ومع غلبة الجدل النظرى والمناقشة المنطقية الفلسفية ، يخفى الصراع الدرامى . ولما كان صوت المفكر العاقل العالم بكل شئ هو الأعلى نبرة ، فإن « الحوار » بفهمه الفنى ، الذى يساعد على فهم الشخصية ، ومعرفة أبعادها النفسية والفكرية والاجتماعية ، ودورها فى الحدث ، وعلاقتها بالشخصيات ، لم يكن له وجود فى قصصه تلك .

حاول الكاتب إعادة النظر فيما كتب . وبدأ يخطو خطوات متقدمة . وأصبح تعامله مع « الشكل الفنى » يحظى بمزيد عنايته . واستبدل وحدة الفكر بوحدة الشعور والانطباع والطول بالقصر المناسب المحتمى . ولم يعد ينظر إلى الشخصية على أنها تمثل فكرا ، وإنما تعمقها من الداخل ، لأنها واقع موجود ، وليست اختراعا تقنيا ، للاستفادة منه واحتل الحوار مكانه اللائق فى البناء الفنى للقصة القصيرة ، وتنوعت وارتبطت بالشخصية ، على اعتبار أنها جزء من كل ، كما استندت إلى التجربة العامة التى يطررها المجتمع ، فى زمانه ، ملتحمة بتجربة الكاتب .

وأفاد الكاتب أيضا مما كان يكتب عن غيره . وبخاصة ما كان يكتبه د. محمد مندور ، ود. سهير القلماوى ، ود. عبدالقادر القط ، ود. شكرى عياد ، ومحمود أمين العالم ، عن أبناء جيله ورفاق الطريق من كتاب القصة القصيرة . وبدأ له أن حرية الفنان غير حرية الناقد . والتزام الفنان غير التزام الناقد . الناقد هو المدافع عن قيم العصر . وسلطته هى سلطة الوعى الجمعى أو سلطة القيم العامة . عمله هو عمل القاضى . وهو عمل موضوعى وأخلاقى . وكان لزاما على محمد أبو المعاطى أبو النجا أن يتعرف إلى أحكام النقد ، ومعاييره . وهى أحكام تعرضت لأعمال معاصريه .

ولعله أفاد أيضا فائدة ، مما كان يلاحظه هو نفسه من عيوب فنية تردت فيها قصص صديقه سليمان فياض . فهما - كما يقول سليمان فياض - قد ارتبطا بصداقة حميمة تعدت حدود المشاركة العادية فى التعلم ، والعمل ، والاهتمام بأمور حياتنا الأدبية والثقافية بشكل عام . ولم يكن يرغب - بطبيعة الحال - فى أن يغدو نسخة كربونية من صديقه . وإن لم يبتعد عن الريف المصرى ، والقرية المصرية ، فى كثير من قصصه القصيرة . وهو هنا يشترك مع سليمان فياض ، وفاروق منيب . وغيرهم من أبناء الفلاحين الذين ارتضوا القصة القصيرة وسيلتهم للتعبير عن قضايا مجتمعاتهم الذى يعرفونه جيدا ، بحكم انعطافهم النفسى والفكرى والبيئى .

والقرية عنده ليست مجالا للحديث عن الإقطاع ، والاشتراكية ، والفلاح الثائر والصراع حول الأرض والزرع والمياه . كذلك ، فإنها لم تعد معبرا للانطلاق الرومانسي الحالم ، أو مبررا لإظهار قدرة الكاتب الشعرية والخيالية . وقد وعى الكاتب ذلك من قراءته قصص الواقعيين الاشتراكيين من ناحية ، وقصص الرومانسيين من ناحية أخرى . الأولى أغفلت الجانب العاطفي والوجداني ، والثانية أهملت الكيان المادى الواقعي .

لم ينحز إلى الاتجاه الأول ، كما أنه لم يخلق في آفاق الاتجاه الثانى . وإن كنا نراه قد تأثر إلى حد ما بالواقعية الاشتراكية في ثلاث قصص قصار نشرت أوائل الستينيات ، هى : ( حق ) ، ( قرية أم محمد ) ، ( حادثة الوابور ) . لكنه خشى أن تجرى قصصه فى مجرى واحد ، تدفقت فيه مئات القصص القصيرة . فلا يشعر - عندئذ - بأنه أتى بجديد . أو بأنه غير من مساره ، وتخطى أخطاء المرحلة الأولى . فأى فارق إذن ؟ أصبح عليه أن يختار لنفسه طريقا فنيا يتلاءم وقدراته وقيمه . وبخاصة أنه جرب الانحصار فى بوتقة القضايا الفلسفية ، والكتابة فى ضوء ما تستلزمه الواقعية الاشتراكية . ومعروف أنه لاينتمى إلى حزب سياسى أو إلى جماعة عقيدة معينة ، وهو أيضا ليس يوتوبيا يؤمن بمدينة فاضلة أو جمهورية مثالية . إنه - كما قلنا - متوازن فى تفكيره ، معتدل فى طموحه ، إنسان فى نظراته إلى الواقع الإنسانى ، وبخاصة ذلك الواقع الذى خبره وعاش فيه ، واستمد منه تجاربه .

الجانب الشعورى ، من واقع الإنسان ، بكل ما يزرخ به من اضطراع العواطف والقيم ، والأحاسيس ، والانفعالات . الإنسان المصرى فى موقف شعورى ، قد يكون موقفا مركبا معقدا ، وقد يكون موقفا منبسطا . إنه يركز الضوء فى هذه المواقف ، فى لحظة ما من حياة الإنسان . دون أن يشغل بأسبابها ودوافعها . مع اعتقاده فى أن هذه الأسباب مادية اجتماعية . لكن الأسباب والمبررات لا تشغله بالدرجة الأولى لأن الأهم هو « اللحظة الشعورية » التى انطبعت من الواقع الإنسانى فى نفسه ، وأراد هو أن يطبعها فى نفس القارئ .

هناك - إذن - واقع مادى اجتماعى مطبوع فى أعماق إنسان ما ، طبع - بشكل أو بآخر - فى وجدان إنسان ثان هو « الكاتب » ، الذى يستهدف طبع ما انطبع فى نفسه ، بما هو مطبوع فى داخل إنسان ما ، على نفس إنسان ثالث هو « القارئ » . وهو ينتقى موطن الانفعال والتأثير فيه .

أما عن هذا الإنسان الذى تصطرع فى أعماقه تناقضات وصراعات نفسية وشعورية فإنه لا يخرج عن كونه معصما أجيراً يشعر الحاجة إلى الرحيل ، بعد إحساسه بالغربة بحنا عن أمن نفسه ، حتى وإن كان ذلك مع عمال التراحيل<sup>(١)</sup> . أو مدرسا فى مدرسة للبنات تورقه ابتساماتهن الغامضة التى لا يعاقب عليها بالطرد<sup>(٢)</sup> . أو موظف تغذبه ضحكة بريئة من طفلة ساذجة تعمل فى خدمته<sup>(٣)</sup> . أو سيدة معتوهة تحمل طفلها الصغير ، الذى يخشى عليه من حركاتها ، وعنفها ، وانفعالاتها . وانعكاس ذلك على شعور الناس وأحاسيسهم<sup>(٤)</sup> .

وهو لا يبالغ فى اهتمامه باللحظة الشعورية ، ودرجة الانفعال ، بمثل ما كان يفعل فى قصصه التى اعتمدت على « الفكر » . إذ المبالغة فى هذه المرحلة تبعده عن الواقع وتغرقه فى الرومانسية والfantazya . ولم تعد أية تفاصيل مادية تهمة . ومع أن بعض الجزئيات الصغيرة قد تفيد فى بعض الأحيان ، لإلقاء الضوء على ملمح ما ، أو سمة معينة أو انطباع بذاته ، فإنه لم يستعن بتلك الوسائل المعاونة . إذ كان جل تركيزه فى « اللحظة الحية » التى تتكشف من خلالها آلاف الأشياء والإشعاعات . ومنها ، يستطيع القارئ أن يرى الماضى ، وأن يعيش الحاضر ، وأن يتنبأ بالمستقبل .

وقصصه « ذراعان » و « لقاء » و « زيارة » و « الصمت » و « سحابة الغبار » ، « الزيارة » و « الابتسامة الغامضة » و « الرحيل » ، أكبر دليل على ذلك .

وعناوين قصصه تابعة مما توحى به هذه « اللحظة الحية » . بعيدا عن اسم الشخصية أو المحور المكافئ : تجربة مع الموت - خروج عن الموضوع - حق - وقت الزوال - ذلك الشتاء - العودة من المنفى - مد البحر - الناس والحب - مع تأمل عناوين القصص التى ذكرناها آنفا .

فى حين يجعل عنوان المجموعة واحدا من عناوين قصصها . وهو بالتحديد عنوان أول قصة فيها . بعض الكتاب يفضلون وضع القصة التى تحمل المجموعة عنوانها ، فى نهاية المجموعة . ولا أظن أن محمد أبو المعاطى أبو النجا قد فعل ذلك عن غير وعى . لابد أنه اختار ما يراه - من وجهة نظره الخاصة - جيدا ، وقدمه فى الصدارة .

( ١ ) انظر قصة « الرحيل » مجموعة ( الابتسامة الغامضة ) ١٩٦٣ - ص ٧١ .

( ٢ ) المصدر نفسه - ص ٦ .

( ٣ ) قصة « الصمت » - مجموعة ( الناس والحب ) ١٩٦٦ - ص ٣٧ .

( ٤ ) قصة « سحابة الغبار » - مجموعة ( الابتسامة الغامضة ) ص ١٤ .



وجملة الابتداء تضعك مباشرة في بؤرة الشعور . ولما كان الكاتب محور الانطباع ، بمعنى أنه يتلقى ، ويوصل ، سلبا وإيجابا ، فإنه أحيانا ما يلعب الدور الإيجابي من زاويتين . الأولى من حيث هو الكاتب - الراوى ، والثانية من حيث هو الإنسان الذى انطبع عليه الواقع أى الشخصية المحورية ، والبطل الوحيد فى القصة . وبهذا يكون الجانب الإيجابي أقوى وحتى لا يتحول « الإيجاب » المنحاز له ، إلى « ذاتية » و « أنا » ورومانسية ، يأخذ فى مزج الأصوات بعضها مع البعض ، لتعطى - فى النهاية - انسجاما موسيقيا ، أو لحنا واحدا ، يصعب معه فصل الآلات التى أسهمت فيه .

مثال ذلك قصته ( الصمت ) التى تبدأ هكذا : ( حتى هذه اللحظة لا أدري كيف حدث ذلك ! كيف ارتفعت يدي لتهوى على وجه « سعدية » فى صفة حائقة وأنا أصرخ : - ألا تكفين لحظة عن هذا الضحك ؟! )<sup>(١)</sup> .

أولا : نجد أنفسنا فجأة ، وقد انتابتنا مشاعر وأحاسيس متضاربة ، لا نستطيع تحديد لونها وصفاتها . أهى مشاعر ألم ، أم هى تعاطف ، أم تراها مشاعرا ستهجان ونفور . هل هى « مع » أم إنها « ضد » ؟! لا ندري .

ثانيا : هذه اللحظة لمختارة ، ذات علاقة بما هو « قبل » - بالماضي ، وبما هو « الآن » - بالحاضر ، وبما قد يأتى فى نهاية القصة « المستقبل » . وفوق أنها تتضمن الأبعاد الثلاثة للزمن ، فإنها تبرز العلاقات المتبادلة بين المشاعر والأفكار ، والمواقف . « إنسانة » تصفع « سعدية » على وجهها . و « إنسان » يصفع صارخا . وعدم الكف عن « الضحك » فيما هو معلن ، سبب حدة العلاقة وتوترها . ومن قبل لم يكن هناك صفع على الوجه . وإن كان هناك ضحك تصاعد ثم تصاعد حتى وصل إلى « اللحظة » التى نحن فيها .

ثالثا : الضحك هنا ليس شيئا ماديا أو اجتماعيا . إنه انفعال نفسى ، معلن ، يصحبه تعبير عضوى ظاهر ، بواسطة عضلات الوجه ، أو الصوت الصادر عن الحنجرة أو حركات اليد . ولا علاقة له - والحالة هذه - بالمادة والاقتصاد والطبقة الاجتماعية .

رابعا : هناك واقع انفعالى أو شعورى هو الضحك ، الصادر عن إنسان واقعى هو « سعدية » . وقد انطبع هذا الواقع الانفعالى على إنسان ثان هو بطل القصة . أدى هذا الانطباع إلى تصرف انفعالى « حائقا » ، فصفع الإنسان الأول . ونتيجة للحق ، ثم

( ١ ) قصه « الصمت » - مجموعه ( الناس والحب ) . دار الآداب بيروت ١٩٧٣ - ص ٣٧ .

الصفح ، أصبح الإنسان الثانى يعيش واقعا شعوريا حقيقيا ، هو الندم والإحساس بعدم الرضا عن سلوكه ، والذهول إزاء مصادر عنه ( حتى هذه اللحظة لا أدرى كيف حدث ذلك ! ) .

هذه هى البداية القوية المشعة للخيال الانفعالى والشعورى الذى يشد القصة كلها . إن الكلمات الأولى لم تأت عبثا . لأننا سوف نظل مشدودين وجدانيا ، حتى نهاية القصة .

خامسا : هذا الإنسان الثانى ، الحائق ، الضارب ، النادم - من حيث هو إنسان - يريد أن يطبع هذه الانفعالات جميعا عن « ما قبل » اللحظة ، وعن « اللحظة » وعن « ما بعد » اللحظة من حيث هو الكاتب . ومن هنا كان له صوتان . فى حين أن « سعيدة » كان لها صوت واحد ضعيف . لأن دورها سلبى ، تلقت الصفع . وإن كان هذا لا يمنع أنها أدت دورا إيجابيا هو « الضحك » ، بل إنه كان قويا ، وإلا ما ترتبت عليه كل تلك الانفعالات . لكننا لم نعش الضحك ولم نشهده ، ولا دراية لنا بالأسلوب الذى خرج به ، والشكل الذى كان عليه .

لذا كان « الإيجاب » عند الطرف الآخر هو الأغلب . بدأ سلبيا حين كان يتلقى الضحك من الطرف الأول . ثم توسل بعدد من الانفعالات التى ترتبت عليها - بعدئذ - خطوة أكثر إيجابية . وهذا هو الذى جعل الكاتب ، يتخذ من هذا الطرف بديلا عنه . فيقوم - فى نفس الوقت - بسرد القصة ، وتصوير الانفعالات ، وتسلط الأضواء على « الداخلى » - داخل « الشخص الثانى » وليس الطرف الأول « سعيدة » . لأن « سعيدة » ليست إلا « المثير » - كما يقول علماء النفس . أما « الاستجابة » فإنها مجسدة فى الشخص الثانى . أو إن شئت قلت إنه أصبح المحور الوحيد .

وحتى لا تكون له السيطرة التامة ، فينحدر الكاتب إلى قاع الذاتية والشخصانية و « الأنا » ، جهد فى أن ينطلق صواتها عن حنجرتين ، لكنها متقاربا الطبقة الصوتية لا يميز بينهما غير خبير دقيق محترف .

فالفقرة التالية مباشرة لجملة الابتداء ، تأتى هكذا : ( لازلت أذكر هذا الوجه ، وجهها فى الثانية عشرة من العمر ، يميل إلى السمرة ، يغطي نصف جبهته مندبل ريفى أزرق ، وتتألق فيه عينان باسمتان دائيا ، وفى لحظة انطفأت ملامح الوجه ، وتحجرت فى العينين الباسمتين نظرة حانقة مذعورة ، لم أقو على مواصلة النظر إليها ، فدخلت

حجرقى لأواصل العمل الذى قطعته لأجعل هذه البنت تكف عن هذا الضحك الذى لا معنى له (١).

الصوت الأول يقف عند « دائما ». وهذا هو صوت الإنسان الثانى . تعود به الذاكرة إلى الوراء ، حين أتت هذه الطفلة ، باسمه العينين ، سمراء ، يغطى نصف جبهتها منديل ريفى أزرق. فى تلك اللحظة من « الماضى » تشكلت العلاقة بينه وبينها. بعد كلمة « دائما » ينطلق الصوت الثانى ، وهو صوت الكاتب ، وإن بدا أن الالتحام بينهما قوى ، لدرجة أن الكاتب لم يضع نقطة ، وإنما وضع فاصلة ، ثم عطف بحرف العطف « الواو » وكأن سياق الجملة واحد ، وهدفها واحد .

غير أنا نلاحظ أنه قد بدأ « الآن » يرصد . ويسجل . من طرف العين التى ترى ، والعقل الذى يتدبر ، والوعى الذى يحدد : انطفأت ملامح الوجه . تحجرت نظرة حانقة مذعورة . بالنظر إلى « سعدية » الشخص الأول . ثم لم يقو - الشخص الثانى - على رؤيتها . دخل حجرته . يعمل ! فالصوت الثانى هنا صوت مرافق لسعدية وللبلط . أعطانا - وسوف يستمر فى إعطائنا - بعدا زمنيا خاصا هو « الآن » .

ويعود الصوت الأول إلى قطع اللحظة الحاضرة ، ليسترجع بعض مافات : ( لم تكن تلك أول مرة أطلب فيها من « سعدية » أن تكف عن هذه العادة السيئة ، فمنذ أتى بها أبوها من القرية ، لتساعد زوجتى فى أعمال البيت ، وصوت هذه الضحكة الرفيعة المتقطعة يتردد فى أنحاء الشقة ، سواء أكان هناك ما يدعو للضحك أم لا . يكفى أن تقول سعدية أى كلام ، ولو كان مجرد رد على سؤال عابر ، حتى تختمه بهذه الضحكة . فى البداية لم نكتث بهذه العادة بل كنا نتسلل بها ، فالبنت فى الحقيقة ذكية ، وعذبة الروح ، وتودى ما يطلب منها فى مهارة ، وأكثر من ذلك لم نعثر عليها إلا بعد مفاوضات عسيرة ، شارك فيها جميع أقاربى فى القرية ) (٢) .

أبعاد جديدة طفقت تتكشف . « سعدية » تعاون الزوجة فى أعمال البيت . ولم يكن لحصول عليها سهلا . ومعنى هذا أنه لابد من الحرص الشديد عليها ، وإرضائها . ثم نها ذات طفات أخلاقية : ماهرة - ذكية - عذبة الروح - ظلها خفيف ، وهو ما يعطى ضاحكة . إنها لا تضحك لبلاحتها ، فهى ذكية . ولا تضحك لتدارى كسلها ،

( ١ ) المصدر السابق - ص ٣٧ .

( ٢ ) نفس المصدر - ص ٣٧ .

فهي ماهرة ، ولكنها عذبة الروح . وكان هو نفسه يتسلى بضحكها ، لأنه عادة لازمتها ، ولأنه ليس مكروها ولا عيب فيه .

والصوت الأول لا يرتد إلى « الماضي » إلا ليزيد اللحظة إضاءة وكشفا . وكى يزداد إيلامه لنفسه ، تجسيدا للندم الذى أمسى فيه . ويتدخل هنا صوت ثانوى يأتى فى ظلال الماضي . هو صوت الأب ( وتوصيات أبيها لاتزال ترن فى آذاننا ، وهو يشد بأطراف أصابعه أطراف الطاقة الصوف على رأسه : لولا خاطركم ، ولولا ثقى فى حسن معاملتكم ما فرطت فى ابنتى الوحيدة ، إننى أتركها أمانة هنا .. ويعلم الله أننى ما مددت يدى عليها أبدا )<sup>(١)</sup> .

كل كلمة مديبة نحو تعذيبه نفسيا . وهو الذى يستشهد بها ويتذكرها ولا يرد فى ذهنه غيرها . والمسألة إنسانية عاطفية . فالأبنة وحيدة والديها . والأب يثق أخلاقيا فيه ، ولا يشك فى حسن المعاملة . وهى وديعة ، أمانة ، ينبغى أن يحافظ عليها لتبقى كما هى ، دون إساءة أو تشويه . والأب يعتبر أن إيداعها لديه شىء يبلغ مرتبة التفريط والأكثر من هذا ، أنه يقسم على شىء مرتبط بالموقف « الآن » . وثيق الصلة باللمحة الحاضرة : « يعلم الله أننى ما مددت يدى عليها أبدا » ...

ويتسلل الصوت الثانى الذى يرصد الأشياء الخارجية ، والعلاقات بين « سعدية » وبين ابنة الشخص الثانى ، وبينها وبين المذيع ، وحكاياتها التى حفظتها عن أهل قريتها ، وإجادتها المحاكاة والتقليد ، وتأثيرها القوى فى ابنة العام الرابع .

ثم يدخل الصوت الأول مرة أخرى ، محاولا تبرير تصرفه ، وإرهصات هذا التصرف ( كان الضحك وحده هو الشىء الذى يمكن أن أعارضه . وتبقى معارضتى معقولة نوعا ولكن تنبيهاتى كلها ذهبت دون جدوى . فقد كانت ضحكاتها لا تنفصل أبدا عن حكاياتها ولم يكن هناك مفر من أن تكف عن الحديث والضحك معا . إذا أصررت على ذلك . وحاولت أن أتناسى الموضوع ، ولكنى كنت أستيقظ أحيانا من النوم أو أتبته وأنا غارق فى الكتابة أو القراءة على صوت الضحكة الرفيعة المتقطعة ، فأحس بها تشد أعصابى كأنها صوت مياه تسيل من صنوبر تالف دون انقطاع )<sup>(٢)</sup> .

ولا يصمت الصوت الثانى ، صوت « اللحظة » ، « الآن » ، المرافق لكل الأصوات حيننا ، المتميز حيننا ، المعبر عن الصوت العام ، الجمعى ، حيننا . إنه يقتحم العالم الحاضر

( ١ ) المصدر السابق - ص ٣٧ .

( ٢ ) نفس المصدر - ص ٣٧ .

المضارع ، حتى لا تخلو المساحة للماضي : ( وحين تنأى إلى أذن صوت ضحكها هذا اليوم ، وكنت غارقا في عمل يحتاج إلى هدوء كامل ، لم أستطع أن أمنع نفسي من هذا التصرف الذى لم أتصور يوما أن أقدم عليه . ومع ذلك فقد رحلت بلا شعور أقرب نتيجة هذا التصرف . لقد مضت ساعات ثم مضى يوم كامل دون أن أسمع الضحكة الرفيعة تنطلق في أرجاء الشقة . بل دون أن أسمع لسعدية صوتا على الإطلاق ، وفي الحقيقة إننى كنت أعتقد أن حالة الهدوء هذه لا يمكن أن تستمر طويلا ، فمن الصعب أن يتخلى شخص ناضج ، وليس مجرد طفلة ، عن عادة قوية كالضحك أو التثرثرة <sup>(١)</sup> .

ولا يتوقف الصوتان عن العزف دون فاصل بينهما ، بانضباط ودقة ، بهدف الوصول إلى غاية واحدة ، وتأثير واحد . ولم يسمح بتدخل صوت يحدث نشازا أو اضطرابا في اللحن . وبحيث إنك لا تعثر على كلمة وضعت في غير مكانها الصحيح . حتى لا تقطع ذلك الصمت الذى ران على البيت ، ثم البطل ، فالقصة . أخذ البطل بعينه يسعى لكي يبدأ مع « سعدية » حوارا حقيقيا . وخرج من حجرته يفتش عنها ، فلم يعثر لها على أثر داخل الشقة . لكنه سمع ضحكها الرقيقة المتقطعة تأتيه من بعيد . كانت « سعدية » تجلس على قاعدة السلم مع زميلة لها .

ويلتقط الصوت الثانى الخيط ليضع النهاية الطبيعية : ( ... كانت تثرثر وتمثل برأسها وملاحمها ونبرات صوتها الدور الذى تحكيه ، وتبتهى كل جزء بضحكتها ، ظلمت لحظات مسمرًا في مكان لا أدري ماذا أفعل . كان وجه « سعدية » يتألق مرحا وسعادة ووجه صديقته يتابعها في انبهار . كيف يمكن أن يصبح هذا الوجه حين تكشف وجودي ؟ سوف يتلاشى في لحظة هذا العالم المرح لو فتحت فمى بكلمة واحدة ، كيف يمكن أن تفهم هذه اللعينة أننى لا أريدها أن تكف عن هذه التثرثرة ؟ يجب أن تفهم ولكن كيف ؟ وشعرت للحظات أننى غريب حقا على عالم هاتين الفتاتين ، وأنه من الخير لى أن أنصرف في صمت مادمت فهمت سر « سعدية » المستغلق ، ولكن عيني خادمة الجيران لمحتان قبل أن أنصرف ، وظهر على وجهها ما جعل سعدية تلتفت خلفها لترانى .....

وخيل إلى أنها تحس مثلى بما في هذا الموقف من فكاها ، فحين تحولت ابتسامتي الراجية إلى ضحكة من الموقف ، كانت سعدية هى الأخرى تضحك ، وحتى اليوم لاتزال ضحكة سعدية الرفيعة المتقطعة تتردد في أنحاء شقتنا دون أن نجد من أحد أدنى معارضة <sup>(٢)</sup> .

( ١ ) المصدر السابق - ص ٣٩ .

( ٢ ) المصدر نفسه - ص ٤٢ - ٤٣ .

هذه هي النهاية . انطلقت البداية من « الضحك » مثيرا للصراع ، وانتهت بالضحك مصيرا . ولما لم تكن القوى متكافئة بين طرفي الصراع ، فإن الكاتب جعله داخليا نفسيا . كان يجد انعكاسه فيما يرد على لسان الشخص الثاني أو في الصوت لثاني الذي هو الصوت العام . أو في المونولوج الداخلى الذى كان جزءا فى النسيج « سوف يتلاشى فى لحظة هذا العالم المرح لو فتحت فمى بكلمة واحدة ، كيف يمكن أن تفهم هذه اللعبة أنتى لا أريدها أن تكف عن هذه الثثرة ؟ يجب أن تفهم ولكن كيف ؟! »

والقصة قصيرة فعلا . تقع فى ست صفحات . وظف لها الكاتب كل مواهبه وأدواته وأسلحته الفنية . ولا يخفى أن هذه المستوى الدقيق يتوفر فى قصص « ذراعان » و « لقاء » و « الزيارة » و « الرحيل » و « زيارة » و « سحابة الغبار » و « الابتسامة الغامضة » . بالإضافة إلى بعض القصص التى حاول فيها الابتعاد عن الشكل التقليدى المعروف للقصة القصيرة ، مثل « ذلك الشتاء » و « السائل والمستول » و « الزيارة » ، « الصواب والخطأ » . وهو حريص على أن يحدد للقصة محاور ، يضع لكل محور منها عنوانا كأن يضع للأولى عناوين : المقدمة ، والبداية ، والنهاية . والبداية ليست غير النهاية الفنية ، بينما النهاية هى التى لم تحدث بعد على المستوى الواقعى الخارجى . وفى القصة الثانية يختار عناوين « الثثرة » و « الاستطلاع » و « الحلم » .

بينما يضيف فى قصة ( الزيارة ) صوتا أشبه بصوت الكورس ، إلى جانب صوت الراوى الأصلى للقصة - الكاتب ، وصوت أمين البطل ، وصوت فتوح ، وعزيزة ، والمهزأوى . وكل صوت من هذه الأصوات له نغمته الخاصة به جدا ، المصبوغة بصيغة المنطلق الذى ينطلق منه . لكن هذا الصوت الجديد ، يختلف عن كل الأصوات ، ومن بينها صوت أقوى ، وأكثر جرأة ، ووضوحا ، وفهما لكل الأسرار .

وقد حرص الكاتب على أن يمنح هذا الصوت شخصيته المستقلة ، بهذه الصفات التى نلمسها ، ويكونه وضعه بين قوسين كبيرين ، تميزا له من السرد والوصف والحوار : ( فتوح يتجاوز الدفاع إلى الاتهام ومع أن أمين لم يكن يجب أن ينصب نفسه قاضيا إلا أنه لم يسترح لتلميح فتوح ) ، ( وجه فتوح يزداد جمودا وغموضا رغم ذرات الدقيق ، ولا يزال يملك المبادرة وجعبته مملأ بالمفاجآت ويبدو أن المرء ليس حرا حتى فى أن يعطى نقوده لمن يشاء ، ولا بد أن يدفع ثمن تسرعه والحقيقة قد تلمح وسط الأكاذيب ، وليبارك الله فى نوبات الغضب ) ، ( المسافة بين أولاد الحرام وأولاد الحلال تحتفى ، وتختفى ، أيضا بين الحقيقة والزيف ، ولا تتسع إلا بينه وبين الأولاد وكيف يمكن أن يتحقق من



شيء كهذا إلا بسؤال الناس حيث للحقيقة الواحدة ألف وجه وألف لسان ؟ (١) .

هناك اثنتا عشرة فقرة تسير على هذا النمط .

ويستعير الكاتب أسلوب ألف ليلة وليلة في قصة ( الصواب والخطأ ) (٢) . وقد استعان بهذه الطريقة ، كى يهيئ المناخ للرمز ، وللخيال ، ولشاعرية اللغة . بمعنى أنه اجتهد فى أن يكون لكل قصة منطقها الداخلى الخاص بها ، الملائم لموضوعها ولبنائها الفنى . ولا يفرض الكاتب وجود الطبيعة المادى على القصة دون داع . وموقفه منها كموقفه من الوجود الخارجى بكل عناصره وعالمه المكتظ . إنه يختلف عن سليمان فياض فى نظرتة للطبيعة ، وللكائنات الخارجية بصفة عامة . فى بعض قصصه القصيرة ، يبدو للبعض عند الوهلة الأولى ، أنه يرصد العناصر المادية الخارجية . لكن الحقيقة غير ذلك . إذ هو يبدأ بنفاذ هذه العناصر إلى داخله ، ثم يصهرها ويذيبها فى بؤرة شعور الشخصية من الأعماق . ولا يفكر فى ضبطها ورصدها وإثبات كينونتها . بقدر ما تحتل جزءا من الحالة الشعورية والوجدانية التى تمر بها الشخصية .

ها هى ذى بداية قصته ( مد البحر ) : ( تحرك القطار فى بطء مغادرا المحطة وخلف زجاج إحدى نوافذ العربات كانت عينا « سامى » تحديقان فى أرض المحطة التى بدت خالية بعد تحرك القطار .. وشيئا فشيئا كانت المحطة تندفع إلى الوراء حتى اختفت خلف سحابة الدخان التى يتركها القطار دائها وراءه .. وبينما كان القطار يندفع إلى قلب الحقول الخضراء .. كانت المدينة كلها تندفع إلى الوراء بنفس السرعة وقد أطبقت دورها الكثيفة على المحطة وحلقت فوقها سحابات الدخان فبدت على البعد كأنها تعانى من حريق لم يطفأ بعد .. وشيئا فشيئا كانت بيوت المدينة تتداخل وشوارعها تختفى وألوانها تتحول إلى لون الضباب فى ذلك الصباح ثم لم تعد عينا سامى تبصران غير حقول البرسيم والقمح الممتدة على جانبيه الشريط الحديدى .. بيد أنه كان يحدث أحيانا أن تقفز فى قلب الحقول الخضراء صورة شاحبة للمحطة التى غادرها ، وفى الصورة الشاحبة كانت تبرز فى وضوح شديد فتاة فى التاسعة عشرة من عمرها ترتدى ثياب المدرسة وتحاول جاهدة أن تلتحق بالقطار المتحرك دون جدوى .. وفى اللحظات التى كانت تبرز فيها المحطة كان وجه سامى يزداد التصاقا بالزجاج المغلق بينما تسبح عيناه خلف طبقة

( ١ ) انظر القصة ضمن مجموعة ( الوهم والحقيقة ) الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٤ - ص ٤٤ -

٧٣ .

( ٢ ) المصدر السابق - ص ٧٦ .

رقيقة من الدموع . وحتى تختفى المحطة فإن عينيه كانتا لا تتحولان لحظة عن مكانها خلف زجاج النافذة<sup>(١)</sup> .

هذا التناول للواقع الخارجى مختلف عن ذلك الذى يجمد بهذا الواقع ولا يحظى منه إلا بمجرد التسجيل . والقارئ - هنا - لاتهم معرفة إذا كانت الصورة حقيقية أم لا . موجودة بالفعل أم متخيلة بالفن . وليس من مهمته إحصاء كل الأشياء التى ذكرها الكاتب ، كالمحطة والقطار والبيوت والشوارع والألوان وحقول البرسيم والقمح . إذ قصاره أن ينفعل بما تنفعل به الشخصية . وينطبع فى وجدانه ما انطبع فى نفس الشخصية . ولا يفوتنا أن القطار ، والمحطة ، والنافذة . والحقول ، ذات صلة وثيقة بالمحطة الشعرية التى يقدمها الكاتب . إذ هى طرف فى العلاقة التى تربط سامى بعائده . وابتعاد كل الأشياء التى كانت مهادا للعلاقة بينها ، مرتبط بابتعادها هى الأخرى . حيث تغرب عن عالمه ، فينتشر الضباب والسحاب والدخان ، فى أنحاء هذا العالم .

ومحمد أبو المعاطى أبو النجا حدد موقفه من لغة الحوار منذ البداية . فهى عامية فنية حين تكون العامية ضرورية . وهى عربية سليمة سهلة ، عندما تكون العربية هى الوسيلة الوحيدة الممكنة .

وهو لم يستفد من الأساليب الحديثة فى السيناريو والقطع السينمائى ، كما أفاد زميله سليمان قياض . ذلك أنه لا يشغل طويلا بالصور الخارجية والحركة الظاهرية ، فيها يزال معتمدا على الصراع النفسى الداخلى ، وما يضطرب فى حنايا الصدور ، وفى أعماق النفس البشرية . ومن ثم فإن الحركة الداخلية ، والاصطراع الحفى غير المنظور ، هما صاحبا الاعتبار الأول والآخر .

وليس معنى هذا أنه يهرع إلى الشواذ ، والمعتقدين سيكلوجيا ، لأننا سبق أن ذكرنا أنه يقدم الواقع الإنسانى العادى .

وإذا كنا قد لاحظنا فى دراستنا السابقة لقصصه التى نشرت فى أوائل الستينيات ، أنه جمع بين تأثيره بمحمود البدوى ويوسف إدريس . فإننا نؤكد هنا أنه استطاع أخيرا أن يتخلص من إشعاعات يوسف إدريس الفنية . واقترب من فن محمود البدوى حتى أشرف على محاذاته . وذلك حين استهدف تحقيق وحدة شعورية انطباعية للقصص ليس غير . وعندما احترم الشكل القصصى القصير . ولما تعامل مع الأعماق ، ووصف

( ١ ) « الابتسامة الغامضة » - الكتاب الماسى - ١٩٦٣ - ص ١٠٠ .

المشاعر والخلجات الإنسانية . وحين تجنب - واعيا - الخطابية والمباشرة . وحين توسل بلغة عربية مصفاة نقية ، لا هي لغة المعاجم والقواميس اللغوية ، ولا هي لغة الشعراء الرومانسيين . ولما احتفى بالفن وحده . رافضا منطق الحزبية الضيقة . والشللية السخيفة ، والأخلاقيات الهابطة . والمصالح المادية المتبادلة ، أى عندما ارتضى لنفسه ، ولفنه ، الاعتدال ، والتوازن .

تتابعت كتابات محمد أبو المعاطى أبو النجا فأصدر ( مهمة غير عادية ) ١٩٨٠ ( الزعيم ) ١٩٨١ و ( الجميع يربحون الجائزة ) ١٩٨٤ . وهى مجموعات لا تخرج عن الإطار الذى دارت فيه قصص المجموعة السابقة مباشرة ( الوهم والحقيقة ) ١٩٧٤ ؛ كما أنها تحاكي القصص الجيدة التى أشرنا إليها . لكننا لا نزعج أنها أضافت أو أنها جددت ؛ أو حتى واكبت الخطوات الحديثة فى كتابة القصة القصيرة . ولعل واحدا من الأسباب المهمة التى جعلت قصصه المتأخرة ، لا تواكب ما كتبه الجيل المتعمر ، الغاضب ، الثائر ، ابتعاده الطويل عن معايشة نبض الواقع المصرى ، بشكل آنى يومى . وعدم متابعة ما يكتب أولا بأول . فوقف فى ثقافته القصصية عند محمود البدوى الذى كتب عنه دارسا وأصبح هو وبحبى حتى النموذجين المائلين فى ذهنه .

وبعد العودة وجد تيارات وأجيالا ، تقدم أعمالا متميزة ؛ فى أشكال جديدة . فوقف عندما كان يظن أنه « المثل » قبل الرحيل . وتمسك بالقرية بيئة وموضوعا ، وباللغة نعوتا وصفات وأحوالا ؛ « تلك الحركة الدعوب المرحية المتغيرة » . « تم لم أسعر بسوى ملمس ذراعيها » « حزنا شتائيا مقبضا متربا كظيما لاهتا » ، « سخيفة ومضحكة وعارضة » ، « الحزن الشتائى المقبض المترب المكظوم اللاهث » .

وتصور أن كتابة القصة فى ست وعشرين صفحة هو النموذج الذى يحتذى . وأن الشخصيات الكثيرة تؤكد معرفته بالطباع والسلوك والانفعال . وأنه لا موضوع يعلو على الرسالة التى تأتى من مجهول أو من معلوم لتخلق تغييرا وتعديلا وتبيديلا فى الحياة . أو لتلعب دورا فى الايحاء والإيهام وخلق المناخ الخاص . وهكذا .

## ٦ - فاروق منيب \*

يدخل فاروق منيب فى دائرة كتاب القصة القصيرة الذين تأثروا باتجاه محمود

\* توفى فى ٢٧ من سبتمبر ١٩٨٣ ، بعد معاناة شاقة مع المرض ، أربت على عشر سنوات . وقد دفن جثمانه فى لندن ، حيث طالت هناك فترة علاجه .

البدوى . فى جعل « الانطباع » غاية ينبغى تحقيقها فى القصة القصيرة . وفى كونه استشر خلدات الإنسان المصرى العادى ، فى القرية وفى المدينة . وفى أنه توسل بلغة أقرب إلى لغة الشعر . وفى روايته معظم القصص بضمير المتكلم . وفى نبذة التناول التى توحى بنظرة مستقبلية ، تؤمن بالغد ، ولا تعود إلى الوراء .

ويلتقى معه فى كون كل منها وضع فى اعتباره نوعية وإمكانات القارئ الذى سوف يتلقى القصة . وهو قارئ عادى ، يقبل على القصة لأنها موجودة فى الصحيفة التى يطالعها .

ومن حسن حظ فاروق منيب أنه عمل بالصحافة ، مما ساعد على نشر قصصه فى الصحف اليومية كالجمهورية والمساء ، وبعض المجلات الأسبوعية . وهو أمر له دلالة أخرى . إذ جعله يدرك قيمة أن تكون القصة قصيرة ، وكيف يتأق للكتاب إحكام الصياغة والسبك ، والتدقيق فى اختيار كل كلمة . واختيار شخصيات ومسائل وأمور محلية ، فى صور وأساليب قريبة إلى التلقى العام .

وقد يفسر لنا هذا نزوعه الأخير نحو الأقصوصة ، التى تقدم « لمحة » مضغوطة ، أو « إحساسا » مكثفا ، أو « صورة » عابرة ، أو خاطرة « خاطفة » ( وردة - ميلاد جديد - العصفورة - المهاجر الصغير - الحذاء - قاتل زوجته - الخروف والطفل ) .

ولعل ارتباطه بالصحافة اليومية أيضا ، جعله يتعد عن التحليل الدقيق ، والتعمق والحفر فى قاع النفس البشرية . وإنما صار اهتمامه منصبا ومركزا فى « صورة » ما ، يقدمها من خلال ذاته هو . ومن ثم فانه لا يوجد صوتان كما لاحظنا ذلك عند محمد أبو المعاطى أبو النجا . فالصوت الموجود صوته هو ، إنسانا وكاتباً . لا ظل هنا للآخر ، الذى تنطبع فى وجدانه أشياء من الواقع ، ما تلبث أن تنطبع فى أعماق الكاتب ، وينفعل بها ، ثم يطبعها على القارئ . إنه هو عينه وحده الذى تنطبع فى نفسه الموجودات الخارجية فيعبر عنها بشفافية وعذوبة .

ويلعب الخيال دورا فى هذه العملية . وهو خيال غير مجنح . ولكنه الخيال الذى تسمح به الحياة ذاتها . كحلم اليقظة ، أو الشعور بأن الغد أفضل ، أو الأمل الذى يستشعره الإنسان فى داخله ، ليتجاوز به الواقع ، أو ليتخطى به صعاب الحياة للتخفيف من وطأة الظروف القاسية التى يعيشها الإنسان .

إنه هو الذى يتفعل بالدرجة الأولى . وهو الذى يرى . وهو الذى يحس ويشعر . ثم هو الذى يريد أن يوصل إحساسه إلى القارئ . لذا فإنه توسل إلى ذلك بأيسر الطرق

وأسهلها . دون الجرى وراء التجريب ، والإغراب ، والصور المعقدة ، والأشكال غير المألوفة . ارتضى أسلوب القص والحكى ، وكأنه - مع قارئه - يحادثه عن شخصية معروفة لديه ، أو عن موقف أزعجها معا ، أو مشهد شعرا حياله بالتأسي أو مسألة اجتماعية يعرفان معا ظروفها ، أو أمل يرغبان لو تحقق .

ليس ثمة ما يدعو - مادام يتحدث إلى صديق عزيز - إلى السفسطة ، والاستطراد والتعليل ، والتفسير ، والتحليل ، إذ يكفي ذكر المشاعر وتناولها تناولا خاطفا خفيفا والتعبير عن بعض الانطباعات الذاتية ، أو النظرات ، أو التأملات . ولشعوره بأن القارئ يشاركه مشاعره ، ويفهم الدوافع إليها ، ويقدر حرصه عليه ، فإنه يستخدم في السرد تعبيرات متداولة شعبيا ، وأمثال معروفة ، وحكم متوارثة . ولا بأس أيضا من نثر بضع كلمات عامة لها دلالاتها .

ويلاحظ هذا بشكل واضح في قصة الأولى \* . إذ تغطي مجموعته ( الديك الأحمر ) بالشيء الكثير « يارب لا اعتراض ولا مانع » ، « لو استطعت أن تجعلها تبسم لك » « لكان أبو زيد خالك » ، سقطت نحيبة تندفع في الفضاء « سهم الله في عدو الدين » ، « على العين والرأس » ، « جدد غلبان ومرجل » ، « أخذوها على لحم بطنها » ، « كلها تحصل بعضها »<sup>(١)</sup> كلها صفات أو أقوال أو دعوات لا تخفى على القارئ العادى لأنه يتداولها يوميا ، ويتعامل معها باستمرار . وهى - طبعا - محلية ، مأخوذة من البيئة المصرية . وإذا كان لها نفس المعنى أو المدلول في بيئات عربية أخرى ، فإن صياغتها تختلف ، وألفاظها تتباين .

يتأكد ذلك من ناحيتين أخريين : الأولى ، أنه يبتث بعض الأفعال والكلمات العامة ، التي يريد لها أن تكون متساوية تماما مع الكلمات العربية الفصيحة . ولعله لم يضعها بين أقواس لهذا السبب « انشغلت امرأته في تشطيف العيال » . « عفت ذبابة على وجه عبدالمقصود » . « سيكروت العيال » . لم يقل « حيكروت » ، حيث أن الحاء تستخدم بدلا من ( سوف ) و « السين » للدلالة على الاستقبال . وإنما نجده قد صدر الفعل

\* أصدر فاروق منيب خمس مجموعات قصصية هى :

- ( ١ ) « الديك الأحمر » ١٩٦٠ .
- ( ٤ ) « آدم الصغير » ١٩٧٣ .
- ( ٢ ) « زائر الصباح » ١٩٦٤ .
- ( ٥ ) « غايرو سبيل » ١٩٧٥ .
- ( ٣ ) « أحزان الربيع » ١٩٦٧ .
- ( ١ ) « الديك الأحمر » - دار سعد مصر بالقاهرة ١٩٦٠ ، صفحات ١٠ ، ١٢ ، ٧٢ ، ٨٣ ، ١٠٠ ، ١٢١ ، ١٥٤ .

العامى بحرف عربى يتوسل للدلالة به على المستقبل . « تهيشنى وأنا نايم » . « زغورت بطنه » . « تراييزة محدقة » . « وقد خمنى » . « كلشن كان » « تضحكان بكركة » . « صهين » ، « رأس الدرمللى توش » . « جسدها يلق فى جلبابه » . « انه ينجعص مثله » .

الثانية : إن تشبيهاته لا تخرج عن البيئة المصرية ، وبخاصة منها ما لا يعرفه إلا الذين عاشوا ، ويعيشون ، فى القرية المصرية ، ويفقهون الأصوات والحيوانات والنباتات ، وكل ما يتعلق بها . كأن يقول : ( مذاقها فى الأنف والقم ، كشياط سنابل القمح قبل الحصاد ) - آدم الصغير ص ٣٤ . ( صوته الأجش يخمش أذنى كصوت ضفادع الليل ) - زائر الصباح ص ٨٦ . ( صوته الأجش أصبح كصوت الديك العجوز المريض ) - الديك الأحمر ص ١٧٤ . ( كالأحجار الثقيلة ترسخ على قلبه ) - زائر الصباح - ص ٦٠ ( نطح رأسه فى الهواء ) - زائر الصباح ص ٢٤ . إنه يلجأ إلى الطريقة المألوفة فى الحكى ، وإلى اللغة المفهومة السهلة ، لأنه يتوسل بها إلى قارئ أليف ، يعبر له - بصدق وصراحة ووضوح - عن أدق خلجاته وأعظم انفعالاته ، وأصفى أحاسيسه . لذا جاءت قصصه القصيرة بمثابة دفقات شعورية وجدانية ، مشحونة بالعاطفية والشاعرية . وهذا يبرر لنا بعض ما تتسم به قصصه القصيرة من ملامح لا نظفر بمثلهما فى قصص غيره من كتاب هذه الحلقة .

أولاً : هناك مسحة من الحزن الخاص . تكاد تهيمن على كل قصصه . وهى سمة يدركها قارئ القصة القصيرة منذ الوهلة الأولى . وهو حزن خاص جداً ، ذاتى أبداً . ليست له أية أبعاد جماعية ، أو اجتماعية . وليس مبعثه مادياً أو عقدياً ، أو نتيجة عدم تحقق أمل ما أو حلم معين . إنما هو حزن طبيعى ، جبلت عليه الشخصية المصرية منذ آلاف السنين . وبدأ فى التقديس العظيم للموت . وعبر عنه التراث الشعبى المصرى تعبيراً يجسد هذه الظاهرة .

وكان المصرى - وبخاصة الذى ينتمى إلى القرية ومحبة الفلاحين حب فاروق منيب إياهم - يلتذ بالألم ، ويرتبط بالأموال أكثر من ارتباطه بالأحياء ، ويحتفل بالموت أطول من احتفاله بال ميلاد والأفراح . والمصرى يفعل كل شئ حتى الموت ، فهو يموت جوعاً ( ميت من الجوع ) ويموت ضحكاً ( مات من الضحك ) ويموت حباً ( بيموت فيها وبتموت فيه ) ويخاف إذا استمتع بأكلة طيبة ، ويخاف إذا ضحك كثيراً من قلبه ، ويخاف إذا أحب .. طقوس الموت عنده تاريخية .



وفاروق منيب لم يفصل نفسه ووجدانه عن هذا التراث ، من حيث هو إنسان ، ريفي قروي ، ترسبت في أعماقه وفي لاوعيه كل الصور الحزينة التي مرت به ، وكل المواقف المؤلمة التي شهدتها أو احتك بها . ومن ثم فإنه لم ينفلت من أسرها في لحظات فضفضته :  
( كل الأحزان تتراكم في نفسي . أحزان قديمة منذ الطفولة تطفو على السطح وأحزان جديدة مازال لهيبتها ينمو في القلب ، وأحزان يومية ، أشارك الناس فيها . والهموم ثقيلة ، إذا استطعت أن أزيح واحدة منها ، زحفت المتوارية منتهزة فرصة الهجوم المفاجيء . عيني الشمال ترف . وشيء كئيب .. كئيب .. كحصوة الرمل السوداء يغشى عيني الأخرى .. وقدماي مثقلتان ، أصبح لخطوها وقع الجنازات في يوم مطير أهوج )<sup>(١)</sup> .

الحزن قديم . والأحزان متراكمة . والحاضر لا ينبيء إلا بحزن متنوع المصدر ملتهب ينمو في القلب . والعين انشمال ترف . لا تفاؤل وإنما كل التشاؤم . في انتظار هوم وأحزان وآلام وعذاب وحرمان وضبابية وكآبة وسوداوية . والخطوات لها وقع « الجنازات » في يوم مطير .

( كان الطريق موحشا غريبا كثيبا تحوطه أشجار الكازورين العالية الرهيبة . والأرض تكاد تلتهب من الحر الشديد . والذباب يطن في إصرار وجنون . وثمة غراب يحلق في السماء على ارتفاع شاهق يزعق بصوته الأشأم الرفيع . ومياه الترعة على الطريق قد وجمت هي الأخرى وكأنها تبكي وتنتحب من الرهبة التي تشملها . ونهيق حمار أجش خشن يشق المسافات قادما إلينا من الحقول البعيدة . كل الكائنات قد سكنت سكونا حزينا مترعا بالخيبة واليأس والانهيار )<sup>(٢)</sup> .

كل المخلوقات حزينة لأنه حزين . والظاهرة قديمة . بدت في قصصه الأولى وظلت مسيطرة حتى قصصه المتأخرة . وهي ذات وجود سافر في مجموعته ( زائر الصباح ) ١٩٦٤ ، إذ تتسرب في ثنايا السطور . بحيث لم تخل قصة من قصص هذه المجموعة من هذه التغمة الحزينة . فلا عجب إذن أن يتوارى الاحتفال بالعرس في ( طائر الأمل ) ضمن مجموعته ( آدم الصغير )<sup>(٣)</sup> أمام خبر وفاة فتحية ابنة عبدالمطلب : ( سوف نحول هذا الصيوان إلى صيوان عزاء ... إن حرمة الميت أقوى من حرمة الحي ) . والذي يفعل

( ١ ) « عابرو سبيل » - دار الهلال ١٩٧٥ - قصة « العصفورة » ص ١٤٢ .

( ٢ ) « الديك الأحمر » - دار سعد مصر ١٩٦٠ - قصة « حفنة تراب » ص ١٠٢ .

( ٣ ) « آدم الصغير » - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٣ - ص ٧ .

ذلك والد العريس ، وليس أى إنسان آخر . رغم أنه لا قرابة بينه وبين عبدالمطلب .  
 ثانيا : يقترب بتلك المسحة من الحزن ، اختياره للألفاظ العذبة والكلمات الموسيقية  
 والصور الشعرية . وهو ما يتفق مع اتجاهه نحو التعبير الدافق الحساسة وانرهافة ومع  
 إحساسه الحاد بالحزن والألم النفسى والكآبة . ولانبع لهذه الأحران ، وتلك الكآبة من  
 الفكر أو الفلسفة . ولو كان المنبع هكذا ما توسل - على الإطلاق - بلغة شفافة إذ  
 عندئذ يغلب العقل والتفكر والتفلسف . ويتحول القصد إلى إثبات فكرة ما عن الوجود  
 أو العدم أو الحرية أو القدرية أو الاختيار . أو تجسيد القيود التى تكبل الفرد وغير ذلك  
 من الفكر الوجودية .

إن المنطلق عند فاروق منيب مختلف . يبدأ بالعاطفة ، ويتوجه إليها . وهى البداية  
 وهى الغاية فى وقت واحد . وهكذا نراه يتحدث من قلبه إلى قلب القارئ . وهو قلب  
 قريب جدا منه ، لصيق أبدا به . وهو حينها يتحدث إلى نفسه فيها يشبه المونولوج  
 الداخلى أو الحوار النفسى ، فإنما يكون ذلك بصوت خفيض ، كأنما يهمس فى أذن الآخر  
 أن يسمعه وحده .<sup>(١)</sup> كما أنك تجد أمثلة لشاعرية أسلوبه فى قصص « زائر الصباح »  
 و « لحظة تعب » و « أحران » و « سأم » وغيرها .

ثالثا : إن عناوين قصصه القصيرة ذات إيحاءات وإشعارات حزينة : « أحران » ،  
 « سأم » ، « لحظة تعب » ، « هروب » ، « زائر الصباح » ، « فراغ » ، « أحران  
 الربيع » « تأملات حزينة » ، « قرنفل من وادى الموت » ، « حفنة تراب » ، « أحلام  
 ضائعة » . وهناك عناوين أخرى أقرب إلى أن تكون عناوين قصائد شعر رومانسية « فى  
 أحضان الصباح » ، « نسمة هواء » ، « قبلة المساء » ، « طائر الأمل » ، « جنون  
 الربيع » . وهو ما يؤكد الملمحين السابقين .

رابعا : إن موقفه من القرية المصرية موقف وجدانى . تصطبغ نظرتة إليها بصبغة  
 عاطفية مسرفة . حينته دائم إليها . عشقه لكل شىء فيها لا يتوقف عند حد . نباتاتها  
 حيواناتها ، ترعها وقنواتها الصغيرة . طيبة أهلها وبساطتهم . بيوتها وشوارعها وأزقتها  
 ومقابرها . كل حفنة تراب على أرض القرية المصرية .

معنى هذا أن رؤيته مختلفة عن رؤية الكتاب الذين تناولوا القرية المصرية فى قصصهم  
 القصيرة كعبدالرحمن الشرقاوى وسعد مكاوى وأحمد رشدى صالح ، كما أنه يختلف عن  
 أصحاب الرؤية الرومانسية الخالصة . أولئك أنغمسوا فى القضايا الاجتماعية

( ١ ) انظر قصة ( خيال ) مجموعة ( زائر الصباح ) الدار القومية للطباعة والنشر ١٩٦٤ ص ٢٤ .

والاقتصادية ، والصراع الطبقي ، وهؤلاء انطلقوا بعيدا بعيدا إلى حيث لم يروا إلا النخيل والنسيم العليل والمياه الصافية الرقراقة في الجداول .

أما فاروق منيب فإنه حاول التعبير عن أحاسيسه الخاصة ومشاعره الذاتية إزاء بعض الصور والشخصيات والمواقف التي يراها وبفعل بها . ولكنه غلب الانفعال الداخلى على الواقع الموضوعى الخارجى ، ولم يبلغ واحدا للحساب الآخر . الجانبان موجودان بدرجات متفاوتة . فى حين أن الاتجاهين السالفين ، كان كل منهما يلغى الآخر ولا يظهر له أثر ، بل يناقضه ويرفضه .

وانعطافه النفسى والوجدانى نحو القرية ، يدفعه - أحيانا - إلى الإحساس الحاد بالمسئولية إزاءها ، مما يصل به إلى الخطائية والمباشرة : ( هذه البلدة أرضعتنى أصالة ووفاء ونقاء وأنا صغير ، ثم خلقت منى صاحب دعوة ورسالة حينما كبرت ، أفصح بعثاتها هذه اللحظات ؟ إنه ليس أبى الذى يتكلم ، ولا شجرة الجميز ولا الحروف إنها بلدنى كلها : شجرها وزرعها ؛ مياهها وثمرها ؛ أحزانها ومشاكلها التى توغل فى السنين ، أفرحها التى تتسلل هاربة من الخجل والحياء . هذا الصباح الندى اللطيف الذى عشته ينقصه لفح الهجير وبرد طوبة ورياح الخماسين . كم غبت عنها مرات وقرات ، فلم تعرف الغضب أو العتاب أو النفور . دائما كانت تستقبلنى بذراعيها المفتوحتين الخنونين كالأم الرؤم ، يفتر ثغرها عن ابتسامة تواسى الجراح ، تحاول انتزاعى من عالمى الرحب الفياض ، يا طالما همست لى : يابنى العزيز ياقلدة كبدى ، تقبل همومك بصدر عنيد صبور ، لأن غيرك يعانى فى صمت لا يشكو ولا يضيق ولا يتألم . يتلقى الضربات ، لكنه يصارع ويقاوم ، ثم لا يملك فى النهاية إلا أن يقول : لست وحدى )<sup>(١)</sup> .

القرية هى المعلم الأول له . وهى صاحبة الفضل عليه . وهى التى ينبغي أن تتوجه إليها جهوده . وهو يندمج كلية فيها ، يذوب فيها لأنها تذوب فيه وهو جزء منها لأنها الكل الأكبر . وفيها لا فارق بينه وبين الأشجار والنباتات والترع والقنوات والحصى والتراب : ( تعثرت قدمائى بشئ ، فأنحنيت ألتقطه . زلطة عادية لونها رمادى باهت . وجدتني أقبلها وجها لظهر . شعرت بها كأعظم قطعة ذهب فى العالم ذرة من كيانى )<sup>(٢)</sup> . هذا النزوع ليس ماديا بطبيعة الحال . إنه لون من ألوان العشق الصوفى ، لا لشئ غير منظور ، ولا لفكرة مبتكرة ، ولا لأنه تفوق قدرته كل إمكانات الكاتب ، ولكنه

( ١ ) « آدم الصغير » - قصة « فى أحضان الصباح » - ص ٢٨ .

( ٢ ) نفس المصدر السابق - ص ٢١ .

حب نادر لم يسبق من قبل ، لشيء عادى بسيط . ( لكم لعبنا بالزلط والطوب والحصى ) ، لا يظن أن درجة عشقه والتفانى فيه ، تبلغ هذا الحد .

في ضوء هذه العلاقة الخاصة جدا جدا ، يمكن تفسير حرص الكاتب على أن يتوقف عند مفردات الواقع الريفي . حتى ما يتصل منها بالرائحة . إذ لكل نبات وحيوان وحشرة رائحته الخاصة الحية . كما تقول ذلك قصصه القصيرة . إنه لا يحصيها ولا يشعر امتيازاً وتفوقاً في تكديس صورها ، ولكنها بعض وجوده ، وانفعاله . هي أساس ماضيه ، وركيزة حاضره ، وأحد مقومات مستقبليه .

( مازالت موسيقى الطبيعة تجهش بنغماتها الموقعة الشجية ، تتداخل قوية حية ، ثم تضعف وانية رقيقة ، ترتطم وتتصارع وتراجع ، ثم تهدر من جديد بحناجر البقر والجاموس والنعاج ، وبشقيقة العصافير ، وهديل اليمام ، بطنين الحشرات الهوائية القلقة المتوترة ، بأصوات السواقي وآلات الحرث والرى والحصاد بغناء الفلاحات وهن يبذرن الحب في الأرض ) ، وظللتها سحابة بيضاء عالية . ونبح كلب بجوارها ، فارتعشت سيقانها من الخوف ، وأسقطت أشجار الكازورين والكافور ثمارها الجافة الدقيقة الخشنة على رأسيهما ، فتضايقا . وحومت في الجو أسراب الهماموش الغزيرة ، فسدت الرؤية أمامهما ، وتفاقرت بعض الأسماك الصغيرة في الترععة على سفح المياه ، لأن « قرموطا » يتحرك في أعماق الطين ، وفي الحقول ، ازدهرت حبات الطماطم الحمراء الناضجة تحت الفروع <sup>(١)</sup> . ( وسكنت مجموعة الفلاحين ، والعصافير ترقزق على فروع أشجار الكازورين والكافور العالية ، ورائحة الخبز الطازج تنبعث من أحد البيوت المجاورة تنعش الأنوف . والذباب يطن في هوس فوق الرؤس . وثمة حفرة تمتلئ بالحطب المشتعل ، تتصاعد منها ألسنة اللهب الأزرق . وفي وسطها يراد الشاي لا يكف عن الغليان . ومن بعيد يجيء صوت السواقي الموحد يثن في خفوت <sup>(٢)</sup> .

لا انفصال بينه وبين جزئيات الواقع الريفي . إلتحام تام بينها . فهي تعيش في وجدانه ، وتملك عليه كل شعرة من شعراته وكل خلجة من خلجاته . وهو لا يكتفى بذلك ، بل إنه يدير حواراً بينه وبينها . مثال ذلك حواراه مع الشجرة العتيقة في قصة « في أحضان الصباح » . وكأنه يجري حواراً داخلياً بينه وبين نفسه . إذ تحمل الشجرة العتيقة كل القيم ، والمثل ، والصفات التي تتحلل بها القرية ، والتي هي - في ذات الوقت - قيمه ومثله .

( ١ ) نفس المصدر - ص ٧٣ ، ص ٧١ .

( ٢ ) « آدم الصغير » - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٣ - قصة ( التوأمان ) ص ٦٧ .

خامسا : في نفس المستوى العاطفي جاءت علاقة الأب بابنه ، والإبن بأبيه ، في قصص « حفنة تراب » ، « في أحضان الصباح » ، « الحذاء » ، « المهاجر الصغير » ، « صوم على الطريقة الطفولية » ، « نسمة هواء » ، « ميلاد جديد » . بل إن كل طفل ليس إلا أبنا للكاتب ، وكل أب هو أبوه . وهذه السمة إن هي إلا استكمال للصورة التي رسمنا إطارها . إذ هي منسجمة مع موقفه الوجداني الذي تنطلق منه رؤيته ، ونابعة من ينبوع القيم الذي يحدد علاقات الإبن بأبيه والأب بابنه في الريف المصري ، وهي أقرب إلى أن تكون نوعا متميزا من الوجد والحب . وهي تعبير عن ارتباط الماضي بالحاضر والحاضر بالمستقبل . وفي لحظات موت الأب ، تنفيو تعبيراً عن امتداد الماضي في الحاضر وفي المستقبل ، معا . أو الميت بالحى ، بالذى سوف يولد .

ولئن كانت بعض القصص التي ذكرناها تجعل بطلها الأب أو الابن صراحة ، فإن بعضها الآخر لا يعين ذلك . وإن كنا نشعر شعورا قويا بهذا الموقف العاطفي الوجداني من الكاتب إزاء الشخصية . فبرغم ما يبدو من ابتعاده عن شخصية « محمود » ماسح الأحذية في قصة ( شقاوة ) ، و « عنبر » الصغير ، حلاق الكلاب في قصة ( عنبر )<sup>(١)</sup> ، فإنه شديد القرب منها ، الحنو عليها ، التفانى فيها . إنه ليس منحازا انحيازاً عقدياً أو طبقياً .

إنه يتعامل معها من منطلق انفعالي شعورى . فهو بالنسبة إليهما بمثابة الأب المشحون بالعاطفة : إشفاقا ، أو حنانا ، أو خوفا ، أو قلقا ، أو إعجابا في بعض الأحيان . ويقدر ما تكون العلاقة في القصة ، بقدر ما تكون جرعة الشفافية والشاعرية . بمعنى أنه كلما كانت « الشخصية » المحورية تمثل « الإبن » كلما كان الإيغال في العذوبة والرقّة وانتقاء الألفاظ ، واختيار الكلمات الدالة ، والنغم الذي يسرى .

سادسا : ينفرد فازوق منيب من بين كتاب هذه الحلقة ، بأن يهدى مجموعاته القصصية إلى ذويه . أى أن الإهداء ذاتى خاص به . وإذا كان الكاتب حرا في إهداء عمله من يشاء ، فإننا نستطيع أن نفسر الإهداء في ضوء اتجاه القصص ذاتها ، أو المنطلق الذي ينطلق منه . يطالعنا الهداؤه مجموعة ( الديك الأحمر ) هكذا : ( إلى من تحملت المشاق في سبيل تربيتي أنا و اخوتي .. أمى العزيزة .. وإلى من ارتضت أن تشاركني حياتي .. زوجتي الحبيبة ) . ثم يأتي إهداؤه مجموعة ( زائر الصباح ) : ( إلى روح

( ١ ) « زائر الصباح » - الدار القومية للطباعة والنشر ١٩٦٤ - القصتان ص ٢٩ ، ص ٥٧ .

أبي .. رمز وفاء وحب .. ( . وإهداؤه مجموعة ( آدم الصغير ) : إلى ابني خالد .. وكل أطفال العالم ) .

هذه هي الدائرة التي تدور فيها كلمات الإهداء ، وهي دائرة داخلية ، لا علاقة لها بالخارج الموضوعي . وهي تشع إشعاعات جوانية خالصة . تكشف عن مسار القصص وعن أنه يحكم الانفعال والشعور والوجدان ، أولاً وقبل كل شيء .

وقد استجاب فاروق منيب في قصصه القصيرة الأخيرة ، لدواعي التطور في هذا الفن فاستعان بالمونولوج الداخلي . وبالموسيقى في فاعليتها في التأثير الشعوري بسهولة وبسرعة وبالتصوير ، حين يحاول إعطاءنا صوراً تظهر فيها الألوان والظلال بوضوح . وبالكلمات المشحونة بالدلالات والرموز والمعاني . وكأن المقصود هو إحداث نوع من الغناء الشعري الذي ينبج عن الاستخدام الدقيق للكلمات والعبارات ، من أجل أثرها الموسيقي ، وما تحييه في النفس من ذكريات ، وما تبعثه من دلالات . ويجد هذا القول مصداقاً له في قصص « هروب » ، « سأم » ، « عبر النار » ( زائر الصباح ) ، وقصص « الصبي والصيد » و « لقاء الرجل المهم » ( أحزان الربيع ) ، ومن قبل في قصص « لقاء » و « نظرية الهندسة » ( الديك الأحمر ) .

كما سمح له الجو الصوفي الذي تنفس فيه قصصه القصيرة ، باللجوء إلى الرمز ، في قصص كاملة ، مثل « الابن العاشر » و « مهرج الملك » ( آدم الصغير ) وقصص « التفاهة » ( زائر الصباح ) ، وقصص « قرنفل من وادي الموت » و « القوقعة » ( عابرو سبيل ) ..

## ٧ - عبد الفتاح رزق :

بداياته الفنية ظهرت في أواخر الخمسينيات ، معاصرة لبدايات بعض كتاب هذه الحلقة ممن ينتمون إلى أجيال أخرى . فقد نشر قصصه القصيرة في مجلات « البوليس » و « الإذاعة المصرية » و « السهر » ثم « صباح الخير » و « روزاليوسف » و « المجلة » . وفي صحف « الشعب » و « المساء » و « العمال » و « الأهرام » .

كما أصدر عشر مجموعات قصصية هي : (١) « باب ١٤ » ١٩٦٠ ، (٢) « ع الرابة يازمن » ١٩٦٥ ، (٣) « ولا في الحواديت » ١٩٧١ ، (٤) « لوكاندات كلوت بك » ١٩٧٣ ، (٥) « بداية اللعبة » ١٩٨٠ (٦) « النورس » ١٩٨١ ، (٧) « الراقص » ١٩٨٦ (٨) « الملكة والحزن فوق الرصيف » ١٩٨٧ (٩) « هرقل العبيط » ١٩٨٨



(١٠) « كومبارس » ١٩٨٩ . وثلاث روايات طويلة هي : « حديقة زهران » و« الوليمة » و« الجنة والملعون » . فضلا عن كتابين في أدب الرحلات هما : « مسافر على الموج » ، « رحلة الى شمس المغرب » . وهو يتابع كل جديد في القصة والرواية والمسرح والشعر من خلال مقاله الأسبوعي بمجلة « روزاليوسف » .

ومع كل هذا فإنه أضيف إلى هذه الحلقة . ولا تجد له ذكرا في الدراسات التي تتناول فن الرواية ، أو أدب الرحلات ، أو فن القصة القصيرة ، موضوعنا . ويبدو أن بعض النقاد - إزاءكم عطائه وقدم تاريخه الأدبي - لم يهتد إلى جيل معين ينسب إليه . أو إلى اتجاه محدد يصنفه في ضوئه . فالتزموا الصمت حياله ، رغم أنه بالغ الحرص على إثارتهم ، ولفت أنظارهم نحوه ، والإعلان الصريح عن أنه حي يتنفس ويكتب . وأظن أن هذه الوسائل قد أتت بنتيجة عكسية .

وفي تصوري أنه أقرب إلى تجارب الجيل الجديد منه إلى المرحلة التي شهدت نتاجه ؛ أو إلى الكتاب الذين تضمهم هذه الحلقة . إنه مثال لجيل بدأ بداية عادية متأثرة بما كان سائدا في الخمسينيات وأوائل الستينيات ، من فكر وفن وطريقة معالجة ، ثم ما لبث أن أخذ نفسه وفنه بجذ وصرامة ، بحثا عن « شكل » قصصى يبتعد عن « الحدوتة » . وهو ما يزال مستمرا في بحثه هذا . محاولا في كل مجموعة قصصية أن يقدم شيئا متطورا خطوة عن سابق خطواته التي خطاها . بحيث تكون له معالمه الفنية الواضحة في مستقبل القصة القصيرة المصرية .

وهذه المعالم ستكون محصورة في « الشكل » الخاص بالقصة القصيرة ، أولا وقبل أي شيء آخر . ذلك لأنه يجتهد في أن تكون القصة القصيرة من حيث « الشكل » أكثر سبكا وصقلا ، وقصرا . وفيما تكشف عنه قصصه الأخيرة ، يبدو أنه ظل مهتما ومشغولا بالشكل وحده ، حتى أصبح غاية في حد ذاته . فالقصة المحكمة البناء ، هدف كان يسعى للوصول إليه . وليس مهما بعدئذ أي اعتبار آخر . وقد فاق في ذلك أقرانه .

تحتفي صورة القرية المصرية ، والفلاح المصري ، من قصصه القصيرة . ولا ظل للعمال أيضا . وتبقى السيطرة للبيئة الساحلية ، وللمدن التي تقع على شاطئ البحر الأبيض المتوسط . وبخاصة مدينة الاسكندرية التي تبسط ظلها على تشبيهاته وصوره ، والتي تدور حولها بعض النقص : ( طبعا ستقول لي يعني هو أنت أصلك من الريف .. ما أنت من مدينة برضه . من اسكندرية .. آه .. معك حق . ولن أجاد لك في الفرق بين

الصخب هنا وهناك .. لأني في الحقيقة ربما يغلبني الشعور بالحنين إلى الاسكندرية وإلى أهلي هناك<sup>(١)</sup> .

إن معظم قصص مجموعته الأولى ( باب ١٤ ) مستمدة من حياة الناس في الاسكندرية وكذلك قصص « الشقيقان » و« البحر لا شاطئ له » وغيرها من مجموعة ( ولا في الحوادث ) . ويبدو أنه كان حريصا على إظهار ذلك في بداية حياته الأدبية . يقول : ( واقترب منها بجلبابه الذي تفوح منه رائحة السمك ، مختلطة برائحة ماء البحر .. وقد اتسعت فتحتا أنفه فبدتا وكأنهما عيون صغيرة أعدت لصيد « البسارية » وصغرت حدقتا عينيه ، وإن ازداد بريقها واتخذت شفتاه المفتوحتان شكل قارب صغير<sup>(٢)</sup> ) ويقول : ( تهتز في مشيتها كالسمكة الآروس المفضضة )<sup>(٣)</sup> . هكذا يجري أسلوبه ، وتأني صوره وتشبيهاته .

اختار من هذه البيئة بعض الشخصيات التي تعانى في حياتها اليومية من أجل لقمة عيش . وقدم صورا وصفية لهذه الشخصيات . بشكل لا عمق فيه . مما قد يدل على أنه لم يكن مؤمنا بقضايا الطبقات المطحونة . ولم يكن على دراية حقيقية ووعى تام بأبعاد مشاكلها الحقيقية ومآسيها اليومية . وأظن أنه كان يجارى « المودة » في تلك الأيام حين كانت القرارات الاشتراكية في يوليو ١٩٦١ . وحين كان الكتاب يتبارون من أجل تطبيق الواقعية الاشتراكية في قصصهم ورواياتهم .

دليلنا على ذلك ، أن النماذج التي قدمها سطحية ، غير مقنعة . وأنه لم يستمر في ذات الاتجاه بعدئذ . إذ مما يثير الدهشة حقا ، أنه عكف على التجديد في « الشكل » دون أدنى التفات إلى المضمون . في حين إن الواقعية الاشتراكية لا تغفل إلا « الشكل » لأنها لا تحتفل إلا بالمضمون .

وأنت تقرأ قصص : « شجرة الجميز » و« أم العربي » و« الضنا غالى » و« مشكلة صغيرة » و« الدكان » ، فإذا بك أمام شخصية تكافح من أجل أن تعيش هي وبناتها أو هي وابنها . حتى بطله قصة « أشواق » تمارس الخطيئة - كوسيلة ارتزاق - لتطعم أخواتها الصغار ، فهي لا تضمن الغد الذي قد يغريها بالاستقرار ، في ظل زوج آمن<sup>(٤)</sup> . والمرأة المكافحة هي الوجه المفضل والشخصية المحورية . ولا شك أن هذا النموذج

( ١ ) « ولا في الحوادث » - الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١ - ص ١٠٤ .

( ٢ ) ، ( ٣ ) « باب ١٤ » - دار الثقافة العربية للطباعة ١٩٦٠ - ص ٣٦ ، ص ٣٩ .

( ٤ ) هذه القصص جميعا تضمها مجموعة ( باب ١٤ ) .

بالذات ارتباطا ما يهدهاته المجموعة التي تغلب عليها صورة المرأة المكافحة . إنه يهديها ( إلى أول من علمنى القراءة وأول من قرأ لى .. إلى أمى ) .

ومع ذلك فإننا لا نزعم أنه اعتنق فكرة معينة ، أو آمن بعقيدة ثابتة ، وراح يكتب قصصه القصيرة على هديها . فلا انحياز للفلاحين ، أو للعمال ، أو لصغار الموظفين ولا إيمان لفكرة ما ، لمجرد كونها فكرة فلسفية ، أو سياسية ، فقد كان محمد أبو المعاطى أبو النجا يجرى قصصه الأولى حول فكرة مجردة . كما أن كلا من إدوار الخراط يوسف الشارونى كانا يهتديان بفكر جان بول سارتر وسيمون دى بوفوار وألبير كامى .

وهو لا يسعى إلى استبطان النفس البشرية . واقتحام أعماقها الداخلية . أو التركيز فى اللحظة الشعورية . بحيث ندعى أنه اتجه إلى الوجدان ، وأخاطب العاطفة ، من خلال انفعالاته هو ، وأحاسيسه هو . كذلك فإن قصصه القصيرة لا تنغمس فى قاع المجتمع ، لتكشف عن صراعاته وتناقضاته ، فى ثوب فنى محكم النسيج . بحيث نصفه بأنه كاتب واقعى توسل بالفن الجيد .

ولكنى أزعم أنه أراد أن يتجه وجهة خاصة ، بعد ترديه فى المجموعة الأولى وبعد استكشافه عوالم كل الكتاب الذين سبقوه على طريق كتابة القصة القصيرة ، وأساليب معاصريه من كتابها . فاستهدف تقديم وجهة غير دسمة فى إناء مذهب . أو بمعنى آخر ، رغب فى إمتاع القارئ فنيا . كى يدفعه - دفعا - إلى التفكير - طويلا - فى الكيفية التى تمت بها هذه المتعة الفنية الخالصة ، التى لم تهبط بذوقه ، والتى رفعت من قدر كاتبها .

كان « الشكل » هو هذا الوعاء أو الأناء . جهد الكاتب فى صقله وتجويده ، وفى صياغته وسبكه ، حتى غدا النظر إليه متعة فى حد ذاتها تغنى عن البحث فيما وراءه . وكأن الناظر إليه إزاء تحفة فنية نادرة . والمتعة هنا لا تحققها اللغة الفضفاضة . ولا الخيال الجامح إلا محدود . ولا حكايات الحب البيوتوبية . ولا صور الطبيعة الساحرة . إنها تنأت من جودة الخامة ، ودقة الصناعة ، ومهارة التشكيل ، وانسجام الجزئيات بعضها مع البعض الآخر .

تجد هذه المتعة الفنية الخالصة فى قصص : ليلة الفأر ، الأحمر يناسبنى ، لعبة ، الشئ السهل ، بداية اللعبة ، النجدة ، حلاوة ، عندما نفرح ، إعجاب ، حكاية بنت مع رجل لا تعرفه . وقصص أخرى كثيرة ، تضمها مجموعاته المتأخرة .

وتبدأ أولى خطوات المتعة الفنية مع عنوان القصة . إنه يجتهد فى أن يكون عنوانا

مبتكرا ، يحمل إشعاعات رمزية أحيانا . وأحيانا يعبر عن صورة مشحونة بالتوتر والحركة ، وأحيانا أخرى يدفع إلى الإثارة والدهشة . أو يؤكد حقيقة كانت خافية . مثل « شعيرات بيضاء في منبت الذقن » ، « العبيد ذبحوا الشمس » ، « الكلب ينفخ في المزمار » ، « الثعبان لا يغير جلده » ، « الرجل الذى يريد أن يفقد ذاكرته » ، « رجال بلا عيون » ، « عندما تولد الرياح » ، « ربع ساعة قبل الحادية عشرة » .

والم تأمل في القصص التى اختيرت لها هذه العناوين ، سوف يلاحظ أن الكاتب عانى طويلا من أجل تكوين العنوان وتشكيله وخلقه ، بما يتلاءم وجو القصة أو الرمز الذى تستعين به ، أو عنصر السخرية إن وجد . وإن دل هذا على شىء فإنما يدل على أن الكاتب اعتبر العنوان لبنة أساسية ومهمة في بناء القصة القصيرة . ومن هنا جاءت معظم عناوين قصصة القصيرة دقيقة ، موفقة في أداء مهمتها .

وفىما يتصل بهذا الجانب ، فإننا نلاحظ أن كان جريئاً حين أقدم على تأليف عناوين مطولة ، غير تقليدية . ومن ناحية أخرى ، نجده يلتقط مما قد يتردد على ألسنة العامة ما يجعله عنوانا مثيرا ، فيصبح عنده وكأنه قد تحول إلى شىء جديد جدا لم تسبق لنا معرفته بشكل أو بآخر . مثل « غالى يابوى » ، « أضعف خلقه » ، « ولا فى الحواديت » .

أما كلمات الابتداء ، والفقر الأولى في قصصه ، فإنها الخطوة الثانية لإمتاعنا . وهى تستغرق منه وقتا وعناء . وقد استبعد تماما اللجوء إلى طريقة الحكى المعروفة . قلما تجده يلجأ إلى الفعل الماضى « كان » و« كنت » . أو إلى ضمير المتكلم . وقلما يجعل من نفسه شخصية محورية ، إلى جانب كونه الراوى ، كاتب القصة . ومما يدل على أنه تملك زمام بدايات قصصه أننا لا نجدها متشابهة ، أو متقاربة ، أو تجرى على وتيرة واحدة . فلكل قصة بدايتها التى لا تصلح إلا لها . وهى مجدولة ومنسوجة بطريقة بعيدة عن الافتعال .

فى قصته « غالى يابوى » يبدأ بداية جديدة ، متفقة مع الشخصية التى تؤدى دور الراوى من ناحية ، والتى لها دور أساسى فى الحدث من ناحية أخرى . وأسلوب القصة تابع من طبيعة البيئة التى نشأت فيها الشخصية ، ومستمد من القصص الشعبى فى هذه البيئة . والشكل الذى يعرض به الراوى الشعبى حكاياته وسير أبطاله . وهو يحرص على أن تبدأ كل فقرة جديدة بـ « غالى يابوى » وكأنها الجملة الموسيقية الأساسية فى اللحن الواحد . لتصل ما كان بما سيكون . ولنستبقى هذا الانسجام الموسيقى . ( غالى يابوى .. ربيت ولقيت .. ويوم أراد الأعادى أن يشمتوا فيك ، ضمنت ابنك )

إلى صدرك وصوتك يسمع النجد كله : « يامصطفى أنت ولدى .. أنا صبح خلفتك » غالى يا بوى والله غالى .. والحكاوى كانت كثير ، وأولها كان يوم ملاقت أم الرجال خالقها .. ما فاتت من الولاد غير ثلاثة ، والبيت من بعدها ما عرف حرمة .. وبعد الأربعين بيوم واحد .. دخل صاحب وفى يده اليمين صبية مليحة . « مسعدة » من اليوم ملكك .. هدية تحت رجلك تخدم وما تطاول . قالها الصاحب وسنه ضاحك ، لكن فى قلبه طمع باكى فدادينك الثلاثين تطرح النوار ، وفى قطفها وقناويها تسرح الأطماع . من بعد ما تخلف مسعدة منك .. يكون لهم فى البراح جانب .. غالى يا بوى .. ومسعدة صبية عودها سارح . وانت يا بوى عدت من السنين ستين سنة وخلفت منها واحد . ومها تعد سنين بعدها ، مازادوا عن اثنين ! وكل من رأى حرمته من الأهل يقول « لسه صغار .. والظهر جنبها محنى » . والله غالى والصبية عادت ولا الشيطان تسمع كلام أهلها وما تكذبه واصل : « أخاف على ولادى من الزمن . أخاف عليهم من أخواتهم الكبار . أخاف عليهم من ذلة الحاجة »<sup>(١)</sup>.

الصعيدى العجوز يتحدث هنا وكأنه يتحدث إلى العالم كله ، بادئا بنفسه وبابنه مصطفى - ومنتها بابنه وبنته أيضا مفصحا عن عمره ، وحالته الصحية والنفسية ، وعن ملكيته وطمع الآخرين فيما يملك . وبداية الحدث ، والإرهاصات التى سبقتة . وكيف دخلت مسعدة حياته ؟ ومن هى ، وما صفاتها الخلقية والأخلاقية ، وما هو السر الخفى الذى تستر وراءه ، وما نوع العلاقة التى تربط بينها وبين زوجها المسن ، وبين أولاده . وما هى نظرة الأهل والناس لهذه المسألة . ومشهد البداية هو مشهد النهاية . عودة الأب إلى أبنائه ، بعد أن كان المقصود من الحدث هو التفرقة بينها . وهناك « حوار » غير تقليدى ، أدركناه دون أن يعينه الكاتب أو يشير إليه بـ « قال » و « قالت » و « قالوا » فلأهل مسعدة رأى عبروا عنه ، ولمسعدة رأى صرحت به ، ولأهل النجد موقف أعلنوه لكن ذلك لم يأت نشارا حتى لا يفسد النعمة واللحن الواحد .

لون ثان من ألوان السرد والعرض تشدنا إليه بدايات راو شعبى من الدلتا . يحكى حكاية ذله ، بسبب خيانة أهله وخله . إذ مرض الفتى مرضا تصوروا معه أن الشفاء استحيل . فعملوا على أن تتزوج امرأته بأخيه . وفى ليلة الزفاف يموت الأخ . ويبقى لمرضى ليبكى الوفاء والحب والأهل .. ( ياليل .. ياعين .. ياليل .. ولا كل من قال ستار ياليل » .. ستار ، ولا كل من شرح سكونه يبان له نهار ، ولا كل من رأى الحلم

( ١ ) « ولا فى الحواديت » - الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧٦ - ص ٥٨ - ٥٩ .

يسمع كلمة « خير » ! الكلمة . آه من الكلمة . الكلمة ما يصدقها إلا قليل الحيلة ، إن قال « ياليل » . يكون جواب الليل على ليله . غاب القمر ياعين ، والشجرة شربت جذورها وما ظهر على فروعها الثمر ! الشجرة « حرمه » ما انتفخ لها بطن . ياليل ، وياعين عارف أن الليالي لا بد وأن تظهر أياخرها ، وعارف أن الدنيا - أبدا - ما ضاع خيرها . لكن منأى أغنى : ياعين .. يانهار ! أنا كنت زين الرجال . واسأل الرجال عني ، اسمي لو سمعه « فرعون » تنشق بحور ظلمة ، أما لو سمعه « الجدع » صدره عمره ما يغمه (١) .

وتظل هذه النغمة الموسيقية الممتعة سارية حتى نهاية القصة القصيرة ، وكأننا نقرأ قصيدة شعرية . اختار صيغة الموال لتناسبه مع مأساة البطل العصري ، المتشابهة مع مأساة « أيوب » المصري . مع الفارق الكبير بين القيم هناك وسلوك الناس هنا : ( ضاع الوفا ، ضاع حتى الطمع ، وبقت أنا وأنت ومرضى . واليوم ما أقبلك أنا ومرضى . كفاية أغنى المواويل . وياليل . وياعين . ولا كل من قال « ستار ياليل » ستار . ولا كل من شرخ سكونه يبان له نهار . ولا كل من رأى الحلم ، يسمع كلمة « خير » ) (٢) .

ولاشك أن التفكير في البدايات الفنية الملائمة لجو القصة ، وسخصيتها الرئيسية وحدثها الأساسي ، يستغرق من الكاتب وقتا طويلا ، ومعاناة أطول . ثم إن الدقة الفائقة في اختيار كلمات البداية ، وتولييفها ، والانسجام بينها ، وقيادها لفقر القصة حتى كلمات النهاية ، كل هذا دليل على مهارة وذكاء . وسنجد أن كل بداية نابعة من المناخ السائد في القصة ، وممزوجة بعنوانها الفني . على نحو ما نقرؤه من كلمات مقدمة قصة « الكلب ينفخ في المزمار » :

( يحكى أنه كان لأمير قصر ، وللقصر بواب ، وللبواب كلب ! والكلب - والحق يقال - ليس ككل الكلاب ، مفرد القامة بالعرض والطول .. ذيله مشرع في الهواء قليلا ما يهتز ، أما لون عينيه فكان - للعجب - أزرق ! الأمير - بعكس السنوات الماضية نادرا ما يظهر في الحديقة الكبيرة المحيطة بالقصر ، وذلك لأنه حزين مهموم . أحب فتاة تحب صيادا فقيرا والبواب حزين لحزن مولاه الأمير ، والكلب حزين لحزن سيده البواب . وكثيرا ما تملأ الدموع عينيه الزرقاوين فيقع على الأرض عند أقدام

( ١ ) قصة « ولا في الحوادث » . المصدر نفسه - ص ١٤٦ .

( ٢ ) المصدر السابق - ص ١٥٢ .



سيده فكأنه تمثال وكأنه - وللعجب - يفهم ، ويدرك أن الأمير لن يسعده إلا أخذ الفتاة من الصيد . وأن المطلوب منه - إذا استطاع - أن يقفز في إحدى المرات ، فيمسك بين أنيابه رقبة الصيد ويمزقها شراً ممزقاً<sup>(١)</sup> .

لما كان عنوان القصة يوحى بعدم المعقولية ، فإنه توسل بألف ليلة وليلة ، المليئة بمثل هذه الصور « الكلب ينفخ في المزمار » . ولأنه يريد استخدام الرمز ، فكر في الذهاب بعيداً حيث لا يعرف « الأمير » و« الكلب » أزرق العينين ، والبواب الذي غالباً ما يندهش بلا اندهاش ، يفتح فمه فتحة صغيرة ينث منها تيار شديد من البلاهة الدافئة . وقد ابتعد بالزمان وبالمكان وبالحديث وبالشخصيات .

أول جملة في القصة تلحم أبعادها الثلاثة ، الأول ، بالثاني ، بالثالث . وتربطنا نحن القراء بها . ثم يأخذ في جذب الخيط الثالث « الكلب » ، ليبدأ به عملية النسيج . ذلك أنه نقطة الارتكاز الأولى في العنوان أولاً ، وفي القصة بعدئذ . ثم يكون دور القصر لارتباطه بالأمير ، فالبواب الحارس للقصر وللأمير ، فالكلب الحارس للبواب والأمير والقصر معا . وتبدو هذه الخيوط في الفقرة الأولى وكأنها شباك صياد طرحها لتغري السمك بالدخول في ثناياها . وهي شباك محكمة . مصنوعة جيداً . وقوية .

وقد طرح الكاتب شبابه ثلاث مرات ، في ثلاث فقر ، يقود بعضها بعضاً ، ويفضي بعضها إلى بعض . الأولى نثر فيها أفكار الكلب . والثانية عرض فيها محاولات الكلب من أجل تنفيذ أفكاره إرضاء للأمير . والثالثة وقف فيها عند الحالة النفسية والشعورية للكلب وهو غاضب لفوات الفرصة عليه . وأخيراً لم الصيد شبابه ، بعد يأس الكلب تماماً من تجاربه غير « الكلبية » إن صح التعبير ( واستدار في يأس . جارياً بعيداً عن الأمير ، وعن القصر ، متجهاً إلى البوابة . وقبع عند أقدام سيده البواب )<sup>(٢)</sup> .

والكاتب عندما كان ينتقل من مستوى إلى مستوى آخر ، كان يختار بداية الفقرة ذلك أن الفقرة التي تتعلق بأفكار الكلب ، تجدها تبدأ على هذا النحو « أفكار كلب ، والكلاب الأخرى بعيدة عن القصر » . والفقرة التي تتعمق إحساسه بالغضب تبدأ هكذا « غضب كلب ، كيف فاتته الفرصة ؟ كيف نام ليستيقظ ولا يجدها حوله ؟ » . إن الكاتب جاد في التركيب والهندسة والبناء والتسيق . وكل حلقة من هذه الحلقات تستلزم أعمال فكر وإمعان عقل ودربة . رمز مستخدم بحرفية . لغة مدببة ، سهلة . لحن واحد .

( ١ ) « لوكاندات كلوت بك » . الكتاب الذهبي ٢٠٣ - يونيو ١٩٧٣ - ص ٨ .

( ٢ ) « لوكاندات كلوت بك » . الكتاب الذهبي ٢٠٣ - يونيو ١٩٧٣ - ص ١٢ .

شدتنا إليه كلمات البداية . ولولا أن الكاتب نفسه يستشعر متعة فائقة وهو يؤدي هذا اللحن ما جاء على هذه الصورة الممتعة .

ونحن إذ نعرض لأكثر من نموذج منتقى من بدايات قصصه القصيرة ، فإنما لنؤكد على هذه الحقيقة وحدها . إنه يجعل « المتعة » غاية . وسائله إليها متعددة ، ومتعاونه في وقت واحد . صياغة عنوان مشوق . تركيب كلمات البداية ، وتنسيق جملها ، وهندسة فقرها وعباراتها . تجديدة في أسلوب السرد والوصف والمعالجة . الاستفادة من تراثنا الشعبي المدون والشفاهي . الاستفادة بعنصر التشويق الذي لم نلاحظه عند كتاب هذه الحلقة . التقاط الشخصية وهي « تفعل » الآن . وتحريكها بشكل منضبط ومرسوم . ثم الاقتحام الجريء لما تستخدمه وسائل الإعلام الحديثة ، كالسينما والتلفزيون بخاصة . وقبل هذا وذاك ، هناك الاستجابة القوية لنبض العصر : في كيفية تطوير المشهد . وفي انتخاب اللفظة . وفي الكلمة الخاطفة ، والجملة القصيرة . وكأنما المتعة الفنية عنده تمتد فتشمل إمتاع العين ، والأذن واللسان ، والمشاعر . وإشباع غريزة حب الاستطلاع ، وإثارة الدهشة والعجب ، لدى القارئ .

هذه ققرة البداية لقصة « ربع ساعة قبل الحادية عشرة » . ( اليدان فوق ربطة العنق . العينان ترتفعان إلى المتبقى من الشعر فوق الرأس . البياض . اتخذ قراره دون مقدمات . ودع الأولاد والأحفاد وأشاح لشريكة العمر . الخطوات أسرع من المتوقع لرجل يقترب من الإحالة على المعاش . اليد فوق أول تليفون يقابله . الحوار سريع :

- سأناخر اليوم ساعتين .
- خيرا .. ليست هذه عادتك ؟
- تستطيع أن تتغيب اليوم .
- لا داعي لذلك . سأكون في مكتبي قبل الحادية عشرة .
- نرجو ذلك .. إلى اللقاء .
- إلى اللقاء ...

تنفس في ارتياح . مال على محل بيع الورود . خرج مبتسما وفي يده وردة كبيرة حمراء تأمل الزحام الذي ينتظره كل صباح . تخطى المنحنى وأصبح في مواجهة البحر <sup>(١)</sup> .

البداية هنا مختلفة عما قرأناه من قبل . الضوء مسلط على الحركة . لا على

( ١ ) « بداية اللعبة » - الكتاب الذهبي - روز اليوسف - يناير ١٩٨٠ - ص ٣٦ .

الشخصية .. وإنما على العضو الذى تصدر عنه الحركة . والحركة مرسومة . « الكاميرا » تلتقط اليدين فى وضع محدد ، من حيث كونها فوق ربطة العنق . تنتقل بسرعة إلى العينين وهما ترتفعان إلى بضع شعيرات متبقية فوق الرأس . وهى شعيرات بيضاء . وهذه ذات دلالة مقصودة . تأتى بعدئذ الحركة التالية : توديع الأولاد . والأحفاد . و« أشاح » بيده لشريكه العمر . حركة ذات معنى خاص مختلف . خطوات سريعة . ثم تنابع « الكاميرا » حركة اليد وهى فوق أول تليفون لنستمع إلى حوار سريع . ليس مهما معرفة الطرف الآخر . وإنما الأهم هو الاستماع إلى هذه الكلمات التلغرافية . سيناريو وحوار متقن . تتحول مهمة القارئ إزاءها إلى متابعة كل ما يصدر من حركات متتالية ، والاستماع إلى كل ما يقال من كلمات خاطفة . العين ، والأذن ، تستمتعان معا . وفى قصة ( عندما نفرح )<sup>(١)</sup> تتحرك « الكاميرا » حركة سريعة لتقدم أكثر من صورة حية فى مكان واحد . ( السلام مغسولة بالسمن البلدى ورائحة الأكل عاصفة تأتى من شقة بعد شقة ، وطفل على كل سلمة ، وزغرودة ما بين الكلمة والكلمة ، وكراسى طالعة وأطباق نازلة ، ومدخل واحد للسطوح والنصبة ، وراقصة تتلوى بالوسط والكلمات ، وملح وشربات ، ودور سجائر ودور أحضان ، عروسة سابحة فى بحر من العرق ، وفتيات صغيرات بالأحمر والأبيض ، وعجائز بالمشمور والعريان ، وشبان ، وميكرفون صوته لآخر الحى . قلنا : مبروك . قالوا : البوفية قلنا : ألف مبروك . قالوا : ضرورى البوفية . صف والثانى وجلسنا ، لا أحد ينظر ناحية العروس أو ناحية التخت . كلام .. كلام .. كلام ، ثم صوت صرخات وعراك على السلم ، مالت الرءوس وتعالى الهمسات ، وقالت واحدة كأنثى الفيل : ضرورى أبو شفة ده فتوة الحنة .. وعازي يكون أول واحد يدخل البوفية ) .

ويطول بنا الأمر لو أننا وقفنا عند كل بداياته الفنية .. وكيف أنه كان يقدم تجربة جديدة فى كل قصة قصيرة . والأهمية التى يوليها للبداية هنا لا تنبع من حرصه على أن تكون ممهدة للموضوع ، ولكنها تأتى من إيمانه بأن يكون « الشكل » محكما . وهى أهم سمة من لبنات البناء المتناسك . وثمة شواهد أخرى نلمس فيها التنوع ، والإيقان . فى قصص : « الشجرة » ، « الموت ضحكا » ، « عزة .. والموضوع الصعب » ، « العبيد — بحون الشمس » ( ولا فى الحوادث ) . وفى قصص : « اللبنة حمراء » ، « امرأة خرى » و« ليلة شتاء » ( لوكاندات كلوت بك ) . و« ساعة الحائط » و« للبيع فى

مدينة لوكسمبورج » و« اغتصاب » و« النجدة » و« حلاوة » ، « بداية اللعبة » ( بداية اللعبة ) .

ولعل سعيه الدائم من أجل « شكل » بالغ الدقة والإحكام ، جعله يتلافى كل جوانب الضعف الفني التي لوحظت عند غيره من الكتاب ، والتي أصابت قصصه القصيرة الأولى . فلا استطرادات . ولا تفاصيل في عملية الإنشاء . ولا شخصيات ثانوية ، مهما كان دورها ، ولا خطابية . لذا كانت نهاية بحثه وتجاربه متمثلة في هذه القصص القصار جدا والتي لا تتجاوز الصفحة ونصف الصفحة من القطع المتوسط . وقد غدا هذا « الشكل » سمة تميز قصص عبد الفتاح رزق .

ومجموعته ( بداية اللعبة ) ١٩٨٠ ، تضم قصصه القصيرة التي لا تخرج عن هذا « الشكل » الذي التزمه مؤخرا . وإن كنا نظفر ببدايات متفرقة له في قصص « حكاية تحدث كل يوم » و« عود كبريت » و« المهرج » .

وفي قصته « الموت ضحكا » تجتمع عناصر متنوعة . منها الآنية ، بمعنى أن يقدم « الحدث » على أنه يحدث « الآن » ، وتحريك الشخصية حركة درامية ، لكي يجذبنا إلى اللحظة ويضعنا في الموقف ، ويضفي حيوية وحرارة على جو القصة . وعنصر التشويق الذي يشدنا شدا إلى مواصلة القراءة . واستخدام « الحلم » كوسيلة للمقارنة بين الواقع والأمل ، بين ما هو كائن فعلا وبين ما ينبغي أن يكون أملا . بل إن مهرة الكاتب جعلته يبدأ بصورة « الحلم » وكأنه حدث واقعي يجري أمام عيوننا .

( آخر الليل ، وأنا عائد إلى بيتي سيرا على الأقدام ، وعند ناصية مظلمة أسمع من يتنادى في همس : « بس » . وتتوقف خطواتي ، والتفت في دهشة ناحية مصدر الصوت ، وفي صعوبة أتبين سيدة عجوزا متشحة بالسواد .. متسولة .. ليس هناك شك في ذلك .. وأهم بأن أوصل السير من جديد ولساني يتمم بكلمات لا بد أنها لم تسمعها ولكنها تتقدم ناحيتي بصورة أفرغتني ويدها ممدودة أمامها وفيها حقيبة جلدية صغيرة ، لونها بني ومربعة . ثم تقول في نبرات لم أعود سماعها من قبل : « خذ الشنطة دي . فيها أربع تلاف جنيه ! . » شيء غريب ! وأترجع على الفور في دهشة شديدة وفي خوف أيضا . ثم أقول في اضطراب : « ياستي انتي عايزه إيه ؟! أربع تلاف جنيه ، ليه ؟! . واشمغني أنا .. أعمل بيهم إيه ؟! »<sup>(١)</sup> .

( ١ ) « ولا في الحواشيت » - الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١ - ص ١٨ .

رغم أنه يحكى على لسانه . كما لو كان هو البطل والراوى . فإننا لا نشعر بذلك وكأنه بعيد عن الإسهام فى « الحديث » بشىء ، وفى « الرواية » بدور . وهو لا يستعين بالأفعال الدالة على الماضى . لكنه يستخدم أفعال المضارعة ، لأنه يريد لنا معايشة « الفعل » وهو يقع « الآن » لتتابعه ، ولنعيش خطواته ومراحله . « أسمع » ، « تتوقف » ، « ألتفت » ، « أتبين » ، « أهم » ، « تنقدم » ، « أراجع » ، « أقول » ، « أفتح » ، « تطوف » ، « ينسرخ السكون عن ضجيج سيارتين تتسابقان فى سرعة مذهلة » .

وعندما يقطع حركة الآن ، فإننا ليرتد إلى الماضى القريب جدا ، والمتصل اتصالا وثيقا باللحظة الحاضرة . رأى الطب فى الصداق الذى يسبب أرقا ، ولا يكون ذلك إلا فى الأسبوع الأخير من كل شهر . حين ينصب التفكير فى مسائل مالية . وهنا يظهر « الحلم » . وهو حلم قريب جدا من الواقع الذى يدفع إليه . حلم الجوعان كما يقول علماء النفس . حلم إنسان محدود الدخل ، ينتهى راتبه الشهرى الثابت مع الأيام الأولى من بداية الشهر .

لم يأت « الحلم » جزافا ، وكأنه شىء يوتوبى بعيد التحقيق .. وإنما جاء فى الوقت المناسب وكأنه جزء من أحلام اليقظة التى تحدث إبان الصحو . لذا فإن الكاتب بدأ به قصته ، وهى له من الأدوات والوسائل ، ما جعله قريبا من الواقع ، قابلا للتصديق وكأنه هو البطل الوحيد فى القصة .

وهكذا يكون « الحلم » ، و« الارتداد » ، و« الحديث النفسى » الداخلى للشخصية ، فى قصص عبد الفتاح رزق . الابن يشاق لرؤية أبيه ، وهو واقف أمام المرأة يخلق ذقنه . فتظهر صورة الوالد ، وبالذات ، الشعيرات البيضاء فى منبت الذقن . ليتذكر الابن موقعه الحالى ودور والده فيه ، وما يرتبط بهذا الدور من مواقف حرجة تحملها الأب ، فى سبيل هذا الإين على وجه التحديد . وهنا يكون « القطع » والارتداد إلى الماضى حيث تركز الأضواء فى نقطة شديدة اللصوق بالحاضر ، وباللحظة المختارة فقط .<sup>(١)</sup>

و« الحوار » فى قصص عبد الفتاح رزق عنصر أساسى . لأنه يعتمد على درامية الصورة أو المشهد أو الموقف . وهو لا يريد للشخصية أن تقف جامدة . ولا للمشهد أن يبقى ثابتا ساكنا لا حياة فيه . عندئذ يكون الحوار وسيلة من وسائل التحريك

( ١ ) انظر قصة « شعيرات بيضاء فى منبت الذقن » . نفس المصدر السابق - ص ١٠٥ .

والإحياء . ثم إن الحوار عادة ما يكون بين أطراف تتباين وجهات نظرها وتختلف . بمعنى أنه يساعد على إثارة عوامل الصراع ، والكشف عن الدوافع الخفية إليه . وقلما يتوسل به كأداة لإضفاء جو واحد ، ولسريان نغمة واحدة أو لحن واحد .

ويتخذ « الحوار » في قصة شكله المعروف . بحيث لا تخطئه عين القارئ . لكنه في قصص أخرى ، نجده وقد تسلل عبر السرد ، دون أن يسبق بما يشير إليه . وكأنه جزء من أسلوب الوصف العام . كما رأينا ذلك في قصص « غالى يابوى » و « ولا في الحواديت » و « السقوط » و « ليلة الفأر » .

وعندما يكون الكاتب مشغولا ومهموما بعملية البناء والصقل وجدل عناصر القصة بعضها ببعض ، فإن الفرصة لا تتاح للحوار بالقدر الكافي : « رجال بلا عيون » ، « الذبابة والقنّاق » ، « النجدة » ، « الحلم الأبيض » التي تكاد تكون قصيدة شعر .

ولنا أن نتوقع أن يكون للرمز وجود مستقر في هذا النتاج الذي يحتل فيه « الشكل » مكانة سامية . وما دام الكاتب يجهد من أجل التركيب ، والبناء ، فإنه - لابد - يفعل نفس الشيء إذا ما أراد الاستعانة بالرمز . وقد أشرنا إلى أن الرمز يبدأ بالعنوان . وعندما يختار الكاتب العنوان على هذه الصورة ، فإنما ليلمح إلى أن قصته منذ البداية حتى النهاية سوف تكون رمزية . فإما أن تكون القصة كلها رمزية وإما ألا تكون . فهو يخلق عالما رمزيا ، وليس شخصية أو حدثا أو جزئية أو فكرة . ولجوءه للرمز نابع من حرصه على الإمتاع ، وشعوره هو بالمتعة الخاصة وهو يشكل هذا العالم . يجد الدليل على ذلك في قصص : « البحر لا شاطئ له » ، « إنسان » ، « العبيد ذبحوا الشمس » ضمن مجموعة ( ولا في الحواديت ) وقصص : « الكلب ينفخ المزمار » ، « رجال بلا عيون » ، « عندما تولد الرياح » ضمن مجموعة ( لوكاندات كلوت بك ) .

وتبقى ملاحظة أخيره . تلك هي أنه رغم حرصه البالغ على أن يكون كل شيء محكما في عالمه القصصي الخاص ، فإنه نرى أن عنوان مجموعته المسماة ( لوكاندات كلوت بك ) لا يتفق والمناخ الذي يسود قصص هذه المجموعة . ولعله اختير - فقط - لكونه عنوان أطول قصصها وأقربها إلى الواقع الخارجى . في حين إن عنوان ( ولا في الحواديت ) جاء أكثر دقة وانسجاما مع القصص التي تضمها هذه المجموعة . كذلك الحال بالنظر إلى عنوان ( باب ١٤ ) ثم ( بداية اللعبة ) . وهى ملاحظة كان ينبغي ألا تفلت منه ، مادام قد احتفل بالشكل والبناء وبالتركيب ، كل ذلك الاحتفال الكبير .

تلك كانت الأسس التي استند إليها عبد الفتاح رزق فيما كتبه من قصص قصار



وهي التي ميزته عن رفاقه من كتاب هذه الحلقة ، الذين بدأوا معه . وهي التي مازالت تحكم رؤيته الفنية حتى الآن . بمعنى أنه لم يكن من الممكن أن يغير جلده وأن ينقلب على عقبيه هكذا بعد تلك المجموعات التي حددت ملامحه الفنية ، وسماته الخاصة .

دللنا على ذلك أنه أصدر بعد مجموعة ( بداية اللعبة ) - الكتاب الذهبي - روز اليوسف ١٩٨٠ ، خمس مجموعات أخرى . هي : ( النورس ) ١٩٨١ . ( الرقص ) ١٩٨٦ . ( الملكة والحزن فوق الرصيف ) ١٩٨٧ . ( هرقل العبيط ) ١٩٨٨ . ( كومبارس ) ١٩٨٩ . والباحث المدقق في هذه المجموعات وفيه ضمته من قصص قصار ، سوف يفاجأ بأنها تسير في نفس الخط ، الذي وقفنا عنده طويلاً ، وأن محاولات الخروج عنه تبدو غائمة ، وضعيفة ، لا تكاد تذكر . بل إن التأمل الهادئ ، الموضوعي قد يكشف عن أن هذه المجموعات - في الأغلب الأعم - جمعت نماذج مما سبق له أن نشر هنا وهناك وهنالك ؛ وفي مجموعات سابقة .

نأخذ - على سبيل المثال - آخر مجموعاته القصصية وهي ( كومبارس ) ١٩٨٩ . نجد أن بها أربعاً وعشرين قصة قصيرة . سبق للكاتب أن نشرها جميعاً في ثلاث مجموعات ، تحتل مجموعة ( ع الربابة يازمن ) ١٩٦٥ أكبر نصيب . ثم ( هرقل العبيط ) ١٩٨٨ التي سبقتها بعام واحد ، تحتل المرتبة الثانية . ثم ( النورس ) ١٩٨١ ، المرتبة الثالثة ولنقترب أكثر من الفصص ذاتها :

تصة « الإيشارب » ، « شقة ١٩ » ، « كان اسمي فطومة » ، « زجاجة فارغة » ، « وعلى الأرض السلام » ، « ع الربابة يازمن » ، « الحفيقة » ، « ضحك حتى النهاية » ، « الأتوبيس » ، « البئر » ، « القضبان » ، « أهداف تافهة » ، « الحلم الأبيض » . ثلاث عشرة قصة قصيرة من قصص مجموعة ( ع الربابة يازمن الصادرة في ١٩٦٥ ، التي درسناها ووقفنا عند بعضها ؛ دون الإشارة من قريب أو من بعيد إلى ذلك ، والقصص موجودة بنفس العنوان ، وفقر البداية ، والنهاية ، والفاصلة ، وعلامات التعجب ، والاستفهام ، والنقاط .

أمّا قصص : « الحياة بالحياة » و« الذي أدرك السراب » ، « أو .. ولكن » ، « محمد على وصل » ، « الفرسان » ، « غناء » ، « تذكرة ذهاب » ، « هرقل العبيط » ؛ فإنها موجودة في مجموعة ( هرقل العبيط ) الصادرة في ١٩٨٨ .

وتبقى قصص : « كومبارس » ، و« آخر كلمات نوال » تجدها ضمن مجموعة ( النورس ) ١٩٨١ . وثمة قصة بعنوان : « ساعة الحائط » منشورة في مجلة « الإذاعة »

والتليفزيون « العدد ١٣٧١ الصادر بتاريخ ٢٤ يونيو ١٩٦١ : صفحة رقم ١٦ . الفارق بين التاريخين ثمانى عشرة سنة !.

هل تدرس هذه القصص من خلال ( كومبارس ) ١٩٨٩ باعتبارها جديدة تماما ؛ فى حين إنها درست من قبل فى إطارها الزمانى ، وفى ضوء ما أنتجه أبناء جيله من الكتاب الذين بدأوا الكتابة فى الخمسينات . ومنهم من هو مستمر فى الكتابة حتى التسعينيات ؟! لكن قصصهم المتأخرة صدوراً تعيد نفسها دون تغيير أو تعديل أو تبديل . أم إن المطلوب هو تزييف للتاريخ القريب ، وللوقائع الآتية المعاصرة ؟! إن الموضوعية ، والبحث العلمى الجاد المسئول هما اللذان يتحكمان فى التقويم والحكم . والحقيقة المجردة وحدها هى التى تتكلم !.

ونمة مثال آخر نضربه من القصص التى جمعت فى مجموعة ( النورس ) ١٩٨١ . يلاحظ أن قصص : « أسطورة الحب والذهب » و« العبيد ذبحوا الشمس » و« إنسان » والسقوط « لا على سبيل الحصر ، ولكن فقط للتمثيل ، نشرت من قبل فى مجموعة ( ولا فى الحوادث ) الصادرة عن الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١ . أى قبل صدور ( النورس ) بعشر سنوات وهى المجموعة التى وقفنا عند بعضها قصصها .

وبنك لواجد أيضا أن قصتي : « ليلة شتاء ! » ، « اللبنة الحمراء » موجودتان فى مجموعة ( لوكاندات كلوت بك ) ١٩٧٣ - الكتاب الذهبى - روز اليوسف . وإن قصص : « كومبارس » و« البئر » و« آخر كلمات نوال » نشرت بعدئذ فى ( كومبارس ) بعد ثمانى عشرة سنة ، وهكذا .

بعدئذ إذا ما حاولنا التفتيش عن الجديد المبتكر الذى يضيف إلى الملامح السابقة شيئا ؛ فإننا لن نظفر بهذا الشيء . فقارئ قصته « متتالية الصمت والكلمات » - يجد أنه إزاء ثلاث صور متقاطعة ؛ منفصلة بعضها عن بعض . ونسأله عما يريد الكاتب أن يقول ؟! اللقطات فى حد ذاتها ذكية الصياغة ، عن الحمل ، والتوهان ، والجثة ؛ لكن ماذا تقول ؟ إنه نفس الأمر السابق .

وتبدأ قصة « كنا نتطلع معاً إلى النهر » بداية أسلوبية جميلة أقرب إلى الشعر : ( هالة السواد فوق الرأس يدب فيها بياض الشمس شعاعاً بعد شعاع . ظلام الليل ليس هو المصير المحتوم . النهار هو أعظم صديق فى العالم . انهضى فانت صبية البشرة ملساء كملمس الخوخة . العينان متسعان تحتويان كل ما يبوح به العالم أو لا يبوح . الأنف

مثل النبة تتلاحق أنفاسه على استحياء . الغم أغرودة تقول نعم .. نعم .. أما القوام  
فها هي استداراته تتحدى كل ضوء .. وأنا .. وأنا عاشق للحياة .. والحياة صبية لا تكبر  
أبدا .. نحن نكبر وهي لا تكبر . في البداية كنت أريد وأستطيع .. ثم أصبحت أريد  
وأحاول .. ثم استسلمت عندما أصبحت أريد ولا أستطيع .. قالت لى الصبية وهي  
تشدني إلى إغوائها : - ماذا يمنعك ؟ قلت متمرداً على الخجل : سأكون لك بالأمس !.  
سعدت بأنها ظلت تضحك وتضحك . قالت وهي فاهمة أنها لم تفهم . ملعونة لعبة  
الزمن . بالأمس كنت أنا وكانت هي الصبية . واليوم هي الصبية وأنا بكل وجودي ليس  
لى وجود ( ١٧ . مجموعة ( النورس ) .

ما علاقة هذه المقدمة بالقصة ؟ بالواقع ؛ بالموضوع ؛ بالموقف الذى تريد أن تنقله ؛  
بالفكرة التى تريد أن تمهد لها أو تتضمنها ؟! إنها منفصلة ؛ ولا تضيف شيئا !.  
معنى هذا أن السمات التى حددناها مازالت ماثلة دون إضافة ، رغم صدور خمس  
مجموعات ظن أنها جديدة ولكنها قديمة قديمة . وزعم كاتبها أنها تضيف وتجدد ؛ والحقيقة  
أنها لا هذا ولا ذاك . بل إنها تؤكد وتثبت ما سبق أن أشرنا إليه !.



هناك عدد كبير ممن ينتسبون إلى كتاب هذه الحلقة . بعضهم توقف عن الكتابة مع  
بداية الستينيات . وبعضهم يمارس الكتابة حتى الآن على استحياء شديد . وبعضهم  
يكتفى بإعادة ما نشره في الخمسينيات تأكيداً لوجوده . ونحن سوف نشير إلى نماذج  
أخرى حتى تكتمل الصورة ؛ وحتى لا يكون حكمنا على هذا العدد الكبير جداً ، من  
خلال أحاد فقط .

ونحن لا نتعسف في الحكم على كتاب هذه الحلقة . ولا نقيس بمعايير النقد هذه  
الأيام ، ولا في ضوء ما وصلت إليه القصة القصيرة من تطور في الشكل والمضمون .  
ولكننا نتعامل مع النص القصصى الخاص بهؤلاء بقبائس أواخر الخمسينيات وأوائل  
الستينيات . ومع ذلك فإن هذا المقياس قد لا يكون في صالح بعض القصص أو أغلبها .  
وربما ينتهى إلى نتيجة مؤداها أن كثيراً منها لا يصمد أمام المقارنة بما كتبه محمود البدوي  
ويحيى حقى وسعد مكاوى وعبد الرحمن الشرقاوى ويوسف إدريس ؛ الذى يعتبر من  
ذات جيل كتاب الحلقة المفقودة في القصة القصيرة المصرية . كذلك الحال بالمقارنة مع  
يوسف الشارونى ويسرى أحمد .

٨ - كتب بدر نشأت عدداً من القصص ضمتها مجموعتان هما : « مساء الخير

يأجدعان» ١٩٥٦ ، و« حلم ليلة تعب » ١٩٦٢ . وقد قام بتجربة تعد وحيدة وفريدة في القصة القصيرة . إذ إنه يقوم بحكاية القصة من أولها إلى آخرها باللهجة العامية : الحوار ، السرد ، رسم ملامح الشخصية ، الحدث ، الحديث النفسى للشخصية . وهو ينتقى كلماته ، وعباراته ؛ بشكل لا صناعة فيه ولا تزيد . وشخصياته منتقاة من الواقع الاجتماعى المصرى . وهى شخصيات فقيرة كادحة فى الريف المصرى .

ولست أدري لماذا انقطع أو لماذا توقف عن الكتابة ؟! إذ إنه لو استمر يكتب حتى الآن . لكان له شأن كبير ؛ ولأجاد وطور فى أدواته الفنية ، وفى أسلوب المعالجة ، وفى أفكاره .

الشخصيات فى قصصه حية . وصدق الواقع واضح . والمناخ الذى يتنفسه أهل الريف فى الحارة المصرية بكل ما تتسم به من ملامح وعبق . لا يكثر من التفاصيل . القصة عنده قصيرة فعلا . تحتفظ بوحدة الموقف ، والحدث ، والشخصية .

« فرح عبد السميع وانبسط .. فأتت العربية بين العمال .. ولما مرت من قدماه فضل عبد السميع يزاحم لغاية ما طلع فى الأول .. وجاءت عينه فى عين توفيق فابتسم عبد السميع وهز دماغه بفرح كبير .. ولكن توفيق كان مكشراً يبص على العمال بدون اهتمام .. وجاب السواق مارشدير حين دخل الحوش .. وركن العربية فى الضل ونزل يفتح له الباب » ص ٨ حلم ليلة تعب .

« وفضل عبد السميع يفكر .. ياترى عرفنى والا لأ .. لكن هو بص لى قوى وحقق فى وشى .. يمكن مارضاش يكلمنى وسط العمال .. لأ لازم ماعرفنيش .. لو كان عرفنى كان نده على وكلمنى على طول .. وجاء على بال عبد السميع إنه يدخل يقابله .. ويقول له إنه عاطل من سبع شهور .. وإنه محتاج للشغل .. وإنه قد تزوج وعنده الآن ولدان أكبرهم اسمه حسن وعمره أربع سنين .. وأنه مبسوط والحمد لله .. لولا قلة الشغل .. لكن عبد السميع رجع قال لأ .. يمكن شافنى وعمل نفسه ما يعرفنيش .. ويمكن لو دخلت يقابلنى بيروود أو يقول لى كلمة وحشة .. » .

هذا حديث نفسى للشخصية ؛ يكشف عن علاقتها ، وظروفها ، وحالتها الاقتصادية والاجتماعية . حيث يكون ثمة جو نفسى واحد . ومكان محدد بلا تفاصيل .. وحركة خارجية تساعد على التطور بالموقف .. وصراع داخلى يعمل فى أعماق الشخصية .. وثمة حدث خارجى واحد له انعكاساته الداخلية .. وكلمات النهاية تتضافر مع بدايتها . إنها تذكرنا برواية ( قنطرة الذى كفر ) للدكتور مشرفة .

وبدايات قصة « حلم ليلة تعب » موفقة إلى أبعد حد : ( خد .. روح .. جيب .. هات .. وطول النهار شخط ونظر وإمارة .. ليه ..؟ خدام ؟ بواب ؟ عبد ؟ الله يلعن دى لقمة عيش اللى بتدلبنى آدم .. سبع ساعات رايح جاي .. رايح جاي .. لا الزباين عايزه تخلص ولا الدكتور عايز ينزل .. عيشة آيه دى .. اتفوه ) ١٦ .

يختار الكاتب لحظة في حياة محمدين ؛ بعد أن يهده التعب ؛ ويذهب لينام إلى جوار امرأته ، فتحدثه عن أن ابنته « نفيسة » قد بلغت الثالثة عشرة من عمرها ؛ وأنه ينبغي أن يستعد لجهازها . فما أن يعرف ذلك حتى يهدد بمنعها من الذهاب إلى المدرسة مادامت قد كبرت . غير أن الأم - رغم بساطتها ومستواها العادي ثقافياً واجتماعياً - ترفض ذلك إيماناً بالتقدم ، وتشبهاً بضرورة تحسين مستوى البنت الوحيدة .

( ألا تقعد في البيت دى .. ليه ! هي عملت إيه ! ماتكلش تعليمها ليه ! دى حتى البنت شاطرة وغاوية علم وطالعة الثانية على الفصل .. بنت واحدة .. بنت ماعندناش غيرها .. ما نرضاش نعلمها .. لأ يا محمدين .. هو سلامه العسكري أحسن منّا .. اللى خلفته كلها بنات ويروحوا المدارس ! ) ١٨ .

ويضيق محمدين بحياته .. بدأ يتمرد . بدأ يفكر في وسيلة أخرى للرزق ( كده ايه ياشيخه .. اللى رازق غيرنا يرزقنا .. عمال أموت نفسى وأحرق في دمي .. لا بحمد ولا بجميل .. مش نايبني إلا الشتيمة وطولة اللسان والشخط والنظر .. داأنا اسرح بلمون .. أمشي بعربية خضار .. ولا المرمطة والبهدلة اللى أنا فيها دى ) ٢٢ .

وعندما يهتدى إلى هذا الحل لتغيير عمله ، ونط حياته ، وعلاقاته ، يصرخ في زوجته « نفيسة » ص ٢٣ ( اسمعى .. تبقى تصحى البنت كمان شوية عشان تروح المدرسة .. وشد محمدين الباب ونزل جرياً على السلم ) الانتصار للعمل ، الحلم النابع من واقع الحياة .. حلم واقعى .. فرضته طبيعة الظروف القاسية .. ونزل السلم .

ونظرة في عناوين بعض القصص يتبين لنا كيف أنها مستمدة من الحياة والواقع : أصحاب - إلا دى - الأوسطى سيد - جواب - والله العظيم - سلمون - قل أعوذو - ونامت أم أحمد .

والمدخل إلى قصة « الا .. دى » يأتي على هذا النحو البسيط ( من صبيحة ربنا لغاية نص الليل . تفضل مبولة ميدان الفلكي مفتوحة مزحومة مثل خلية نحل .. كلها حركة وزينة ودوشة .. كلام ناس ووش سيفونات وضبط ابواب .. ناس كثيرين .. أفندي وعمال وفعلة .. كمسارية وسريحة وتلامذة يدخلون ويطلعون في كل وقت .. ولا يلتفت

أحد لعم أبو زيد الأسمر النحيف المحنى طُول النهار على كرسى خشب في آخر المبوالة .. كحسمار متنى .. من عشر سنين وعم أبو زيد ينتقل من حى لحي .. يحرس المراحيض وينضفها .. وفي آخر كل ليلة .. بعد ما تستطب الترومايات ويهدأ الميدان والساعة تدخل على الثانية بعد نص الليل .. يمر عم أبو زيد على الأبواب ويخبط عليها واحدا وراء واحد .. ويدلق الميه على البلاط وينزل عليه بالمقشة .. ويمسح الأبواب والحيطان ويقش الميه على البلايع .. وبعد ما يقفل الباب البرانى بالجنزير ويفرش لنفسه فى الركن ويطمئن على كل شىء .. يطفى النور وينام ) ١١٥ .

هذه قصة قصيرة تامة .. شخصية محورية .. مكان محدد . معاناة يومية دائمة . انتقاء لشخصية لا يلتفت إليها أبداً فى الأعمال القصصية . حركة الواقع الخارجى . انتظار للحظة الراحة - الحلم ، مع نهاية الليل ؛ حتى منتصفه ؛ استشرافاً لصبيحة اليوم التالى .

٩ - أول مجموعة قصصية أصدرها أحمد نوح كانت ( صبحية مباركة ) عن دار النشر المصرية ١٩٥٩ . وهى متأثرة بالتيار الواقعى . شخصياتها من تلك الطبقة التى انحاز لها الكتاب بعد الثورة ، والتى جاءت كما لوكان يكرر بعضها بعضاً . وحوارها عامى صريح . لم يستطع الانفلات من أسر التيار الواقعى الاشتراكى الذى طغى وهيمن على قصص تلك الفترة . كما أن اختيار عناوين القصص جاء دالا ومعبراً عن الشخصية المحورية . دون تجديد أو ابتكار : أمانة - شربات - رجل صغير - شاعر الغبرة - ليلة شتا .

ونلاحظ أن بعض القصص يطول إلى حد يفوق ما تستلزمه طبيعة القصة القصيرة ؛ فقصّة « هالشعب مايموت » تقع فى اثنتين وأربعين صفحة . وقصة « شاعر الغبرا » فى واحد وثلاثين صفحة . و« الشىء الآخر » فى أربع عشرة صفحة .

وفى محاولته التمسك بالواقعية نلاحظ أنه فى قصة « هالشعب مايموت » لجأ إلى من حول له الحوار إلى العامية اللبنانية . وأهداها إلى القصاص السورى سعيد محبى الدين « الذى ساهم بمجهود طيب فى تقريب الحوار إلى اللهجة العامية اللبنانية » ٧٧ . وكأن الأمر يقتضى أن يكتب الحوار باللغة العربية الفصحى لولا تشبته بأهداب الواقعية . وبعد أكثر من ربع قرن ، وفى ١٩٨٦ أصدر أحمد نوح مجموعته القصصية الثانية ( الوشم والدفوف ) عن الهيئة المصرية العامة للكتاب . وهو وإن كان قد عالج مشكلة طول القصص ؛ فإنه ظل محتفظاً بعالمه ، وشخصياته ، مضيفاً إليهما جو المرح والضحك



حيناً . أما فيما يتصل بلغة الحوار ، فإنه خلط فيه بين العربية الفصحى والعامية .. وكان حوار السابقي يجري على نسقٍ واحد هو اللهجة العامية . أما لغة السرد فإنها صحيحة التركيب ، والبناء ، ناصعة .

( صرخت : - زوجي ؟ يا نصيبي ، ماله ، مات ؟ يادهوقي .

وفقعت بالصوت الحيائي :

- لا تنزعجى ياست هانم .

- ليس ميتا والله .

- بل مسخسخ .

- مغمى عليه فقط .

- ها هو يتحرك ، أنظري .

- ها هو يتنفس .

- يتنفس ؟ يا دهورى !

وفقعت مرة أخرى بالصوت الحيائي ( ١٤٢ .

١٠ - انعكست كل مبادئ وتعاليم الواقعية الاشتراكية فى القصص التى كتبها فهى حسين . إذ إنه حاكها وقلدها بحذافيرها . فتسللت إلى قصصه كل السلبات التى أخذت على القصص التى التزمت بهذا التيار . ولعل أهمها أنها لم تلتفت إلى تقنيات القصة القصيرة والأسس البنائية لها . وطبعى أن المناخ الفكرى والسياسى والاقتصادى والاجتماعى كان يسمح بمثل هذا اللون من الكتابة . لكنه - فى ذات الوقت - لم يكن يبيح المباشرة والخطابية والخلط فى السرد ، أو فى الحوار ، والشخصية النمطية المكررة . أو الشخصية الجوفاء التى لا تتنفس ما يتنفسه الأحياء .

صدرت له ثلاث مجموعات قصصية : « علاقة بسيطة » و « أصل السبب » سنة ١٩٦٧ و « حكاية بسيطة ليست غريبة ما غريب الا الشيطان » مايو ١٩٧٣ . وقد ضمت المجموعة الأولى قصصاً مما سبق له نشره فى صحف ومجلات متنوعة خلال سنوات ١٩٥٦ / ١٩٥٧ / ١٩٥٨ . مل السعب ١٩٥٦ ، والمساء ١٩٥٧ ، والمصرى ١٩٥٣ ، ١٩٥٤ ، والغد ١٩٥٩ .

عناوين قصصه لا عناء فيها : ولا ابتكار : الواد سماعين - مشكلة عبد العال - الأسطى خضرى - الجايات أحسن - نهاية الكلب مسعود - سىء يغظ - حت أرض - تركة أبو عيسى - الجماعة وضعم - شجرة النبق - حكاية سلبى - الحذاء .

وشخصية الكاتب تفرض نفسها على القصة من أولها إلى آخرها . كما تروى القصة بضمير المتكلم . ولا وجود للراوى المحايد . وإهداء قصصه هو نفس الأهداء الذى طالعنا فى صدر عدد كبير من المجموعات القصصية الصادرة فى أوائل الخمسينات وعند من استمر فى الكتابة - منهم - بعدها : ( إلى الذين اختلط عرقهم بالتراب ليصنعوا مستقبل حياتنا ) .

ذلك أن قصصة جميعا تصور حياة الفلاحين ، فيما عدا قصتين أو ثلاثا ؛ أبطالها قادمون من الريف أيضا . صلة الكاتب بالقرية ؛ وبالفلاح البسيط ؛ لا تنقطع . كما يتبدى ذلك من خلال النص القصصى ذاته .

وهو يضع فى أفواه شخصياته أفكاره ، ويتحدثون بلسانه ، وليس بلسانهم هم أو بلغتهم هم ، فلا العامل الزراعى ، ولا الصبى الصغير ، ولا الفلاح المغمور ، ولا عامل التليفون ، ولا ساعى البريد ، ولا عمال التراحيل ، أو الخفراء ، أو الأطفال ، يفكرون لأنفسهم وإنما يفكر لهم الكاتب . وحتى أسماء الأشخاص ، والأهاجى ، والألفاظ ، مصنوعة ، ومنقولة عن قصص أخرى تنحو هذا النحو . ليست منتزعة من الواقع . كلماته العامية التى يبينها فى تنايا السرد ليست لها دلالة خاصة تتيح لها ذلك . ومن ثم فإنها تفسد تكوينه ، وتنتقص من قيمة العمل الفنى .

لذلك كان توجيه كلمة أحمد رشدى صالح فى تقديمه لتلك المجموعة ، منبهاً إلى سلبيات واضحة ( .. أما المسؤولية التى ينبغى لهذا الجيل من الأدباء أن ينهضوا إليها فمسؤولية التجويد والمتابعة الجادة ) ٢٣ .

منال من أسلوبه الخطابى المباشر ، فى قصة « تركة أبى عيسى » : ( قلت لك : يا أبأ عيسى ترو وفكر قليلاً وحاول أن تعتذر للمدير عن قبول العمودية فلعله يقبل .. إيه يا أبأ عيسى .. يا للذكرى .. ولولا شيخوختى .. لقد غادرتنا يومها على وجنتيك دموع ، وفى عينيك بريق ... وكان الغد يا أبأ عيسى ... وأوفد المدير ياوره وتلة من الجنود حمر الوجوه وسألوا عن أبى عيسى .. وكان الغد يا أبأ عيسى وراح جمع منا إلى حيث المدير وسألنا عن الأم فأجاب : لن يتسلمها غير أبى عيسى .. ومرت سهور ولم تعد يا أبأ عيسى .. وأعوام مضت يا أبأ عيسى ولم تعد .. وكان يوم عيد منذ حوالى عشر سنين .. ومرت أيام يا أبأ عيسى وانتقيت امرأة من بنات الأربعين وتزوجت منها وبعث فدانك وأنشأت المسجد الصغير الذى صلبنا فيه بالأمس على جثمانك .. إيه يا أبأ عيسى .. لا تعجب .. إن كنت فى قبرك قد تعجب فالحياة هكذا .. ولولا شيخوختى يا أبأ عيسى

لكنك رقصت أمام مشهدهك .. وعلى كل فهذه قصتك .. إلى قريتي وقريتك أهديها ..  
وسلام على « كل » أبي عيسى مابت أو لم يميت ( ١٥٦ ) .  
تلك كانت مقتطفات من القصة التي تقع في ست عشرة صفحة .  
وقصته « الحساب » مباشرة جدا « مهداة إلى الذين حققوا الإصلاح الزراعي »  
٨٣ .

أما قصة « الناطح رأسه في الحيط » من مجموعة ( أصل السبب ) فإنها تبدأ هكذا :  
( أنا قلت لهذه البلد النجسة أن تسمع كلامي : أنا كنت دائما محذره من كل ما يحدث  
اليوم لهم ، أنا زهقت والله من هؤلاء الناس ، أنا سأفعل ما يترأى لي ، فأنا أعرف مالا  
يعرفون وأنا أقدر على مالا يقدرون وأنا أحمل همهم أكثر منهم أنفسهم وأنا ... أنا أقول  
إن الجمعية التعاونية كلها لصوص ، وعندما أقول هذا فأنا أعني ما أقول ، وأعرف جيدا  
وأؤكد لماذا وعلى أي أساس أقوله .. ماذا كنت أقول ؟ آه ... قالت لي إني هنا كأخيها ..  
ماذا كنت أقول ؟ آه ... حكاية الست حكمت لقد طلبت مني يوما وهذا كلام بيني  
وبينكم ، طلبت مني أن أخلي لها حجرة في دوارنا . ماذا كنت أقول ؟ آه ... الست  
حكمت المدرسة .. يوم أن أختفى ابنها سمير من الذي عاد به إليها .. ماذا كنت أقول ؟  
آه ... اشرب القهوة يا عبدالسلام ، خذ قدحا آخر الخير كثير .. أنا أقول كلاما له  
وزن يا عبدالستار أفندي . والكلام هناك كلمة تزن رطلا .. وهناك أيضا كلمة تزن  
نفس المقدار .. أريد أن أقول إني أنا اشفق على الست حكمت .. اسمعوا يا جماعة أنا  
زهقت .. زهقت .. وها أنتم كلكم متورون وملء هدمكم . فهل يستطيع أحد منكم أن  
يدلني ماذا أفعل .. آه أنا أدلكم .. ولكن ماذا كنت أقول ... آه ... الست حكمت )  
٦٣/٦٦/٦٨/٦٩ .

وبعد أن يروي لنا حكايات طويلة في قصته « الجايات أحسن » في عشرين صفحة  
ينتهي إلى القول : ( ... والحق أني لست أستطيع ، أن أستطرد بحياة مرسى وعبوشة  
والعيال لأنها ، أي الحياة ، تستطرد بنا جميعا .. وأنا لست أخط المصير فهم يعيشون وأنا  
أعيش .. غير أنهم كشأن كل الناس الذين في قريتنا يكدحون فيصنعون تجربة حياتنا  
التي مازال فيها شوط بعيد .. مادامت الحياة واقعا يسير ) ١٣٦ .

إن كل هم أن يحكى ويحكى حكايات عن أناس يعيشون .. وهو ينتظر ماتصنع بهم  
الأقدار حتى يستكمل حكاياتهم . ونسى أن الفن تخطيط وتصميم وخلق . وأنه هو الذى  
يقوم بذلك . يضع البداية ، ويضع الحدث ، ويحرك الشخصيات ، ويحدد نكل منها

هدفا ، ويكون ثمة صراع من أجل تحقيق هذه الأهداف ، ثم تكون نهاية إن شاء جعلها مفتوحة وإن أراد جعلها منطقية ومقبولة . وأنه إن استسلم للواقع : من حيث الشخصيات والأحداث والأفكار والصراع : فإنه يلزم أن يعيد تشكيل هذا الواقع : وأن يقوم بصياغته صياغة جد مبتكرة ، وأن يؤلف ويختار وينتقى ما يكون منسجما ومتآلفا : بحيث يبدو في القصة القصيرة واقعا جديدا صادقا ، له منطقته الخاص .

والمجموعة الأخيرة التي صدرت ١٩٧٣ : شهدت تطور الفن القصصي بعامة والقصة القصيرة بخاصة . وجاءت بعد تجارب جديدة ، وأجيال جديدة : وقارئ جديد ألف قراءة أشكال مبتكرة مضى عليها أكثر من اثنتي عشرة سنة . لكن ظلال ذلك لم تبد في قصصها . عالمه الواحد هو عالم القرية . أسلوبه واحد . شخصياته واحدة ، لغته لا تغيير فيها ولا تطوير . طريقة الحكى كما هي : السيد أبو دراج وحمارة الذي تحت الحجز - ابن أنيسة والمولد الذي بلا حمص - البغل الميرى بغل التنظيم - محمد أبو عطية - محمود العكل .

كلمات البداية لقصة « علامة استفهام » توحى بأنه يكتب للتسلية : لا للتوعية أو التنوير أو التثوير ( أصبح من السهل على أن أمسك بالقلم وأكتب هذا الذي حدث في حكاية يتسلى بها الناس .. إذا خرجوا منها بعبارة ما فلن تكون أكثر مما يضربون عنه المثل فيقولون إن قليل لبخت وجد العظم في الكرشة ) ٥٦ .

وقصة « الذي يموت على السد » ٦٢ : ١٠٠ خطابة زاعقة . لا يمكن قبولها في عام ١٩٧٣ بأى حال من الأحوال . هي أقرب إلى موضوعات التعبير الرديئة التي كتبها طالب فاشل عن ثورة ٢٣ يوليو . والقصة في حوالى ثلاثين صفحة . حافلة بالنداء والصياح والتوجيه المباشر : ( أيها الرجال ... أيتها النساء والأطفال .. أيا كل القرى .. أيها الرجال والنساء والأطفال .. الحق أيها الناس .. أيها الرجال .. أيها الناس .. الحكاية أيها الناس .. أيا كل القرى قد أشهدناك وأشهدنا .. كم أصبحت حياتنا آمنة في قريتنا وكمثلها في كل القرى ) ٧٩/٨٥ / ٨٩ / ٩١ / ٩٢ / ٩٣ / ٩٤ / ٩٨ / ٩٩ .

والنهاية هي هي التي تتكرر في كل قصة : مكتبة جديد كتب بدف

(وبعد فليست نهاية تلك التي حاولت بها اليوم أن أوقف استطرادا تمليه علينا حكايتنا. فالحكاية ، في الحق مازالت طويلة ، وما عاد مجال لاستطرادها هنا وإن كنت ، يوماً ، سأعود أحاول .. فإني لن أستطيع أن أستطرد بحياة الناس في قريتنا إلى غير

نهاية .. لأنها ، أى الحياة ، تستطرد بنا جميعا .. وأنا لست أخط المصير ، فهم يعيشون وأعيش ، ومازال فى حياتنا شوط بعيد ، ولا أحسب تجربتنا إلا وستجتازه معزة كل يوم بانتصار جديد ) ١٠٠ .

هل هذا هو الفن الذى يغضبون من النقد عند تجاهله ، أم عدم الوقوف عنده خشية تعرية عيوبه . وعندما يقال إنهم من كتاب الحلقة المفقودة يعتبرون ذلك عيبا فيهم ، وليس عيب التجاهل النقدى الذى كان ينبغى أن يتصدى لتلك الكتابات حتى لا تسرى مسرى العدوى ، وحتى لا يظنها الكتاب المبتدئون كتابات جيدة ، وكذلك القراء . إن دور النقد هو التفسير والتحليل ؛ والتوجيه ، والتقويم . لم يكن التجاهل إلا دورا سلبيا متعاليا . إذ إن المواجهة غير المجاملة ، غير المتحاملة ، الموضوعية ، هى الدور الحقيقى الفعال والمؤثر .

١١ - مع بداية الستينيات وفى عام ١٩٦٠ أصدر عبد المنعم سليم مجموعتين للقصص هما : ( ورقة دمغة ) و ( مسألة كرامة ) . وهو لا يخرج عن فهمى حسين فى شىء ، اللهم إلا أنه يدير معظم قصصه فى شكل حوار بين شخصيتين ؛ إحداها تمثل المحور الأساسى فى القصة والثانية أقرب إلى أن تكون وهمية لا وجود لها . حتى تتمكن الشخصية الأولى من الإفصاح والإقضاء عن حياتها ووظيفتها بلغة عامية ؛ دون أن تقول شيئا مهما ذا قيمة . وقصته « موظف » خير شاهد على ذلك . وثمة موضوعات عولجت من قبل بطريقة فنية أفضل . مثل مشكلات أبناء الريف غير القادرين على سداد نفقات التعليم والمصروفات الجامعية وثن الكتب وإيجار المسكن وما إلى ذلك . وشخصياته لا تبتعد عن تلك التى طالعنا عند فهمى حسين وبدر نشأت وأحمد نوح ومحمد سالم : شغالة - موظف بسيط - فلاح كادح - صول .

على هذا النحو لا نجد لما كتبه تأثيرا فى أى ممن أتوا بعده . نفس الشىء بالنسبة لفهمى حسين وأحمد نوح ومحمد سالم . ومسألة الكتابة عن الريف لها تاريخ طويل فى القصة والرواية فى مصر . من أيام هيكل وصالح حمدى حماد وعيسى عبيد ويحيى حتى وغيرهم .

وثمة عدم تجريب فى العنوان . أو معاناة فى اختياره ، رغم أهمية ذلك فى بناء القصة والإيجاء بمضمونها . هناك قصة بعنوان « فى العيد » مجموعة ( ورقة دمغة ) وأخرى بعنوان « يوم العيد » مجموعة ( مسألة كرامة ) . ويبدو أن تأثير يوسف إدريس كان على رفاقه قويا . لكنهم عند تقليده جاءت كتاباتهم مسخا مشوها . من ذلك مثلا أن لهذا

الكاتب قصة بعنوان ( خالى شغل ) لا قيمة فكرية أو موضوعية أو اجتماعية لها . قصة فارغة من الحياة ، والروح ، والدماء . وحوارها ساذج ٥٢ / ٥٣ / ٥٤ / ٥٥ . لو أننا قارناها بقصة « شغلانة » ليويسف ادريس ، لتبين لنا الفارق الكبير ، فى الرؤية ، وطريقة المعالجة ، والهدف الحقيقى من روائها ، والارتباط العميق بالواقع .

ومع أن الكاتب يعتمد الحوار عنصرًا أساسيًا فى كل قصصه : فإنه حوار ساذج لافنية فيه . مكتوب بالعامية ، لكنها العامية التى لا ترقى إلى مستوى أن تكون لغة فنية تغنى عن الفصحى ، ويكون استخدامها ضروريًا .

( طرقت باب أم حسين :

- مين

- أنا

- أنت مين

- أنا سيد يا أم حسين

- اتفضل ياسى سيد . اتفضل يا أستاذ سيد . الباب مفتوح . زقه .

- مساء الخير يا أم حسين .

- مساء الخير يا خويا .. اتفضل .. خير ..

- أبدا .. والله لقيت نفسى قاعد لوحدى قلت أزورك هو عيب والا ايه .

- على العين والراس يا اخويا .. دا البيت بيتك اتفضل اقعد أنت واقف ليه ) .

انظر الحوار فى صفحات ٥٧ / ٦٠ / ٦١ / ٨٨ / ٨٩ - ١٤٠ / ١٠٥ / ١١٠ / ١١١

١١٤ / ١١٥ .

والحوار الطاغى فى ( مسألة كرامة ) ٨ / ٩ / ١٠ / ١١ / ١٥ / ١٦ / ١٧ / ١٩ / ٢١ .

٢٩ / ٣٠ / ٣١ / ٣٣ / ٣٤ / ٣٥ .

١٢ - يقول يحيى حقى فى تقديمه المجموعة القصصية الأولى لمحمد سالم : ( هل

الحرمان من نوال قسط طيب من التعليم فى المدارس يحول أو لا يحول دون نضوج ( !!! )

الموهبة الأدبية ، حين لا يبقى لصاحبها إلا السير فى خط حياة طليق أو تائه . يبنى فيه

نفسه بنفسه . يقرأ قدر جهده عن انجذاب لا عن تكليف ، وبالصدفة لا طبقًا لنسج

مرسوم . إذا فاتته بضاعة المدارس فإنه معتمد على أن تفانين القدر تمده منذ الطفولة

برصيد وفير من التجارب الذاتية فى معاناته للحياة وخوض غمارها وتقلبه بين حلولها

ومررها وفى مخالطته عن قرب لطوائف شتى من الناس قد لا يتأتى لأديب صرف طفولته



وصباه وشبابه بين الجدران أمام السبورة أن يعرفها أو حتى أن يظن وجودها ( ٩ .  
الإجابة عن هذا التساؤل بالنفى . لأن العبرة في الإبداع والفن بالموهبة النقية .  
والإبداع المؤثر . والإبتكار الصادق . أن تكون هناك أشياء خارقة للعادة يملكها الكاتب  
دون اعتبار لأية عوامل ذاتية أخرى . ونحن هنا لا نلغى الثقافة . فهي التي تعرفه  
أصول الفن ، وقواعد الكتابة ، واتجاهاتها ، وأعلامها . والخطوات التي سبقتها حتى لا  
يقوم بتكرارها . وحتى لا يعتمد على محاكاتها لأنها وحدها في هذه الحالة ستكون المصدر  
الرئيسي لإبداعه وثقافته . وتجارب الحياة وحدها لا تكفى لكى تصنع فناً جيداً ممتازاً .

وثمة أسماء كثيرة في عالمنا القديم والمعاصر ؛ لم ينتظم أصحابها في سلك التعليم  
النظامي ولم يحصلوا على مؤهلات دراسية جامعية ؛ لكنهم اتجهوا إلى التثقيف الذاتي ،  
وإلى تنمية الموهبة ، والعكوف على صقلها ، فأصبحوا مؤثرين وموجهين في الآلاف  
المؤلفة التي تخرجت في الجامعة وحصلت على أعلى درجاتها العلمية . المهم ألا تكون  
النشأة المتواضعة ؛ والظروف القاسية ، هي المؤهل الوحيد ؛ لاستمرار العطف ، أو  
للدخول في مجال الخلق والابتكار والإبداع . أو للسعى من أجل الشهرة على حساب  
الذين يقلدهم ويكرر أفكارهم وينسخ أحداثهم وشخصياتهم ويسجل نكس حوارهم .  
فيكون عالة على غيره باسم الفقر ؛ أو التشرذ ؛ أو عدم التعليم . كالذى يتسول دون  
التفكير في بذل أى عمل وأى جهد !.

يقول محمد سالم عن نفسه ( وتذكرت أيام « مؤسسة الزفاف / الملكى » المنجأ الذى  
نشأت وقضيت فيه خمس سنوات . وكانت حكومات ذلك العهد تنظر إلينا نحن  
المشردين كما قال أحد وزراء العهد السابق « زباله مصر » . خرجت من المنجأ كما  
دخلته تنخبط حياقي في سبيل لقمة العيش . وبلا هدف كبير كما بدأت في نفس الوقت  
أهوى الأدب وأدفن آلامى في الكتابة) ٦/٥ .

هل أدت هذه الحياة الواقعية التي عاشها الكاتب إلى إضافة في الفن وفى الفكر وفى  
الأدوات ، وفى طريقة الصياغة ، وفى اختيار الشخصيات ، والأحداث والمواقف ؟!  
توجد بالمكتبة أربع مجموعات قصصية لمحمد سالم هي : ( أستاذ فى الحارة )  
( البحث عن السعادة ) ( وأفندى من المدينة ) ( و باب المجتمع ) . وقد نشر أغلب  
قصص هذه المجموعات فى الخمسينيات والستينيات . وكان فيها يسير على نخط الكتابات  
السائدة آنذاك . تلك التي تحتفل بالتصوير الآلى الميكانيكى للواقع . وتنقل شخصيات  
من الفئات الدنيا ؛ التي قد لا تنتمى إلى فئة معينة أو إلى طبقة بذاتها . وإنما هي من قاع

المجتمع . تعاني مشكلة البحث عن خبزة . وعن عمل . وعن مأوى . أو من الفنانين المغمورين الذين لا يلتقطون عيشهم إلا بشق الأنفس .

تضم مجموعته ( أفندي في المدينة ) ١٩٦٧ قصصا نشرت في الخمسينيات :

- تكيف هوا - صباح الخير - ١٩٥٩/٧/٩ - ع ١٨٣ - ص ٣٤ .
  - احترس من الكلاب - المساء - ١٩٥٨/٨/١ - ع ٦٥٦ - ص ٨ .
  - أولاد البلد - المساء - ١٩٥٧/٩/٢٠ - ع ٣٤٥ - ص ٨ .
  - قلب امرأة - المساء - ١٩٦١/٥ / ١٢ - ع ١٦٦١ - ص ٨ .
  - أفندي في المدينة - المساء - ١٩٥٧/٦/٧ - ع ٢٤٢ - ص ٨ .
- كذلك الحال بالنسبة لمجموعته الأولى ( أستاذ في الحارة ) :
- بنادق الانجليز - المساء - ١٩٥٧/٨/٣٠ - ع ٣٢٤ - ص ٨ .
  - أحلام البنات - المساء - ١٩٥٧/١٠/١١ - ع ٣٦٦ - ص ٨ .
  - أسرار الغيب - المساء - ١٩٥٨/٩/٢٦ - ع ٧١٢ - ص ٨ .
  - أستاذ في الحارة - المساء - ١٩٥٨/٦/٦ - ع ٦٠١ - ص ٨ .

لعلنا نلاحظ أنه اختار صحيفة « المساء » لينشر فيها قصصه القصيرة . وكانت هذه الصحيفة في ذلك الحين تدعم الكتابات التي تنحو منحى واقعياً اشتراكياً . وتبشر بالاتجاه الواقعي الاشتراكي في النقد . وكان يشرف على الصفحة الأدبية اثنان من دعاة الواقعية الاشتراكية هما د . عبد العظيم أنيس ومحمود أمين العالم . وكان تأييد الصفحة للكتاب الذين نشأوا نشأة فقيرة وكادحة : مثل محمد صدقي ومحمد سالم .

وحرصنا على تعيين مكان النشر ، وزمنه ، تابع من أننا نريد أن يحاط القارئ علماً بالمناخ الذي وجدت قصص محمد سالم متنفساً لها فيه . يؤكد ذلك أيضاً أن مجموعته ( البحث عن السعادة ) ١٩٦٤ ضمت قصصاً في الخمسينيات ومعظمها منشور في صحيفة ( المساء ) :

- حفلة تكريم - المساء - ١٩٥٧/٥/٣ - ع ٢٠٧ - ص ٨ .
- شلن فضة - صباح الخير - ١٩٥٣/٢/١٩ - ع ١٨٩ - ص ٦ .
- مجد قديم - المساء - ١٩٦١/٣/٣١ - ع ١٦٢٠ - ص ٨ .
- زينة الحياة - المساء - ١٩٦١ / ٣ / ١٠ - ع ١٦٠٠ - ص ٨ .
- نصيحة - المساء - ١٩٦٠ / ١١ / ٢٤ - ع ١٤٩٥ - ص ٨ .

أما مجموعته الأخيرة الصادرة في ١٩٨٢ بعنوان ( باب المجتمع ) فإنه لا جديد في قصصها على الإطلاق ، لأنها ضمت قصصاً نشرت في الخمسينيات ، وكأنه منذ عام ١٩٦١ لم يكتب قصة قصيرة واحدة جديدة . وحتى لا يكون في حكمنا شيء من التجني ؛ فإننا نشير إلى ذلك بالتاريخ ، والصفحة :

١ - قصة « مهمة فنية » المنشورة صفحة ٤٢ سبق نشرها في مجلة ( التحرير ) العدد ١٠٧ - ٣ / ٥ / ١٩٥٥ صفحة ٢٤ .

قصة « حفل تكريم » المنشورة صفحة ٥٥ ، نشرت أولاً في صحيفة ( المساء ) ٣ / ٥ / ١٩٥٧ العدد ٢٠٧ ص ٨ ثم نشرت ثانياً ضمن مجموعة ( البحث عن السعادة ) ١٩٦٤ ص ١٢٣ وما هي تنشر ثالثة ١٩٨٢ . وكانت قبلئذ تحمل عنوان « حفلة تكريم » .

٣ - قصة « الجوارى » المنشورة صفحة ٧٦ نشرت قبلئذ في ( صباح الخير ) العدد ٥٩ - ٢١ / ٢ / ١٩٥٧ صفحة ٣١ .

٤ - قصة « أفراح حارتنا » المنشورة صفحة ١١٣ نشرت سابقاً في ( المساء ) العدد ٥٢٠ - ١٤ / ٣ / ١٩٥٨ صفحة ٨ .

٥ - قصة « ذئاب » المنشورة صفحة ١٣٧ سبق نشرها في ( المساء ) العدد ٣٩٤ - ٨ / ١١ / ٥٧ .

٦ - « باب المجتمع » المنشورة صفحة ١٥٥ سبق نشرها في ( المساء ) العدد ٧٢٤ - ٨ / ١٠ / ١٩٥٨ .

٧ - « مواهب » - المنشورة صفحة ١٨١ سبق أن نشرت في مجلة ( البوليس ) العدد ٩٧ - ٩ / ٢ / ١٩٥٨ - ص ٢٤ .

٨ - « خناقة في حارتنا » صفحة ٢١٧ نشرت في مجلة ( البوليس ) العدد ٧٧ - ٢٢ / ٩ / ٥٧ صفحة ٢٦ .

ماذا بقي من جديد ؟ هل هناك إضافة أو تجديد أو ابتكار ؟ هل ثمة من يدعى أنه مظلوم ؟ مَنْ ظلم مَنْ ؟ في عام ١٩٨٢ ينشر الكاتب قصصاً تعود إلى ١٩٥٥ ، ١٩٥٧ ، ١٩٥٨ ، وهي آخر ما ضمته المجموعة ؟

ومادامنا قد عرفنا مكان النشر ، وزمانه ، فإن لنا أن نتوقع بعدئذ الموضوعات ، والشخصيات ، وما شابه ذلك . ويصبح عبئاً على القارئ أن نكرر نفس الأحكام التي ذكرناها عند دراسة أبناء مرحلته . لقد سمحت مظلة « اللهجة العامية » للاحتباء بها

والاستناد إليها ؛ حتى وإن لم يكن ثمة اختيار وانتخاب وانتقاء في كلمات الجملة الحوارية ، أو في الصياغة ، أو في ضرورة أن تكون « العامة » هي الحتمية للموقف أو للشخصية أو للفكرة .

ولا تخلو قصة عنده من الحوار . ويطول الحوار ويطول دون أن يكون له ثمة داع .  
اقرأ معى هذا الحوار الساذج فى قصة « شأى ولقمة فينو » مجموعة ( أفندى من المدينة ) ص ١٣٠ :

- بابا وماما بتاع انت موجود ؟
- أيوه أهم ملقحين !
- يعنى إيه دى ؟
- يعنى كويسين .
- علشان إيه أنت كلم كده عن ماما وبابا ؟
- احنا قولنا حاجة بات .
- قول أختى .
- عشان إيه انت مش يبحب ماما وبابا بتاع أنت ؟! انت مش بيروح مدرسة .
- أصل أنا كبرت خلاص .
- لا أنت لازم ولد شقى !

وهناك صفحات من الحوار فى قصة « معبودة الجماهير » . ويحتل الحوار ثلاثة أرباع النص فى قصة « علبة ورنيش » وهو عامى فج . وثمة أربع صفحات كاملة من الحوار فى قصة « فرجة » المنشورة بصحيفة ( المساء ) ٦ / ١ / ١٩٦١ ، ع ١٥٣٧ ص ٨ .

١٣ - الأمر بالنسبة للرسم عبد السميع عبد الله لا يختلف فى أى زاوية من زواياه . فقد صدرت له فى عام ١٩٧٩ مجموعة قصصية بعنوان ( الجدار ) ظن أنها جديدة . لكن تأمل القصص التى ضمنها فى ضوء قصص الكاتب السابقة ، يفضى إلى نتيجة مؤداها أنها استوعبت عدداً كبيراً من القصص التى نشرها ضمن مجموعته القصصية الأولى الصادرة فى ١٩٦٣ بعنوان ( عصفير ) عن سلسلة الكتاب الماسى العدد ٦٠ .

والأمثلة على ذلك كثيرة . قصة « الدفء » ص ٦٠ سبق نشرها تحت عنوان « دفء » دون ال التعريف ضمن قصص تلك المجموعة الأولى ٥٣ . وقصة « الآلة » ص ١١٠ نشرت فى « عصفير » ١٩٦٣ ص ٢٣ . وقصة « شراقى » ص ١٢٠ نشرت

من قبل أيضاً بنفس العنوان ص ١٧ . وقصة « فدان القطن » ص ١٢٥ نشرت بعنوان « فدان قطن » وهو أوقع وأكثر ملاءمة وسهولة في النطق ، ص ٣٧ من المجموعة الأولى . كذلك فإن قصة « عضة الذئب » صفحة ١٣٦ هي بعينها من أول كلمة حتى آخر كلمة منشورة في مجموعة « عصافير » ص ٤٧ .

مما قد يعني أن الفترة ما بين ١٩٦٣ - ١٩٧٩ لم تحدث تغييراً في أى شيء يتعلق بفن<sup>(١)</sup> القصة القصيرة عند الكاتب . وكأن المجتمع قد توقف أخلاقياً ، واجتماعياً ، واقتصادياً ، ولم يتغير ، وتبدل بنياته الاقتصادية ، وعلاقاته ، وقيمه ؛ بسبب سياسة الانفتاح الاقتصادي .

وقد سبقت هذه المجموعة الأخيرة بسبع سنوات مجموعة ثانية بعنوان ( السلسلة ) ، صدرت عن الكتاب الذهبي ١٩٧٢ ضمت قصصاً هي : السلسلة - العشة - الطبق - الرهان - الطفل - الحرامي - جوال دقيق - الفتوة - الخفير - الموكب - التيار - وعاء اللين - الزنقة - اللوحة - أحسنتم - وبالرغم من أنه فنان تشكيلي ؛ فإنه لا يشكل عناوين قصصه تشكياً فنياً مبتكراً ، فيه جهد ، وتنسيق ، وجدة . مما يوحي بالتميز والخصوصية . لكن عناوينه تبدو كما لو كانت صادرة عن كاتب باديء . « اطلع من الدره » ، « أبو النوم » ، « الآلة » « فدان قطن » وهكذا .

لا تسأل بعدئذ عن إضافة فنية ، أو عن مواكبة للتطور الفني للقصة القصيرة ، أو عن تأثير في الجيل التالي له ؟!

١٤ - في ١٩٥٤ أصدر صبرى العسكوى أول مجموعة قصصية له بعنوان ( قيود محطمة ) عن دار الحرية للطباعة والنشر . ثم بعدها أصدر ثلاث مجموعات قصصية هي : ( اللعبة التي انتهت ) عن دار الهلال ١٩٧٥ . و ( دعوة إلى الحب ) دار الهلال ١٩٧٦ ، و ( الملهى الليلي ) عن نفس الدار ١٩٧٩ .

ويبدو أن عمله بالمحاماة ، وانشغاله أحياناً بكتابة بعض المقالات النقدية التي جمعها في كتاب ( صوت .. ولا صدى ) صرفاه عن الاهتمام بمواصلة كتابة القصة القصيرة ، مثله مثل صالح مرسى الذى لجأ إلى الرواية حيناً وكتابة السيناريو حيناً آخر ، وعبد المنعم سليم الذى شغل بالترجمة والكتابة للمسرح . نفس الشيء بالنسبة لصالح حافظ الصحفى الذكى اللماح ، الذى كانت مقالاته القصيرة هنا وهناك ، حافلة

بالحركة ، صادرة عن رؤية ، مُحددة لموقف ، منحازة إلى قضايا الناس . وكتابه ( انتصار الحياة ) جُماع لهذا كله . لكن ذلك حال دون استمراره في كتابة القصة القصيرة .

واستغرق الطب والعمل اليومي في مجال الصحة يسرى أحمد الذي يعد رفيقاً ليوسف إدريس ؛ فأبعده عن القصة القصيرة بعد أن قدم عدداً ممتازاً منها في ضوء الأحكام الموضوعية التي كانت تقاس بها القصة القصيرة آنذاك .

لما كان صبرى العسكرى لا يحترف كتابة القصة القصيرة ، ولا يعيش منها . ولا يعمل بالصحافة التي تستلزم شغل مساحة معينة في كل عدد .. فإنه أخذ القصة القصيرة باعتبارها هواية وليست حرفة . ومن ثم فقد عنى ببنائها . وتمهل في صياغتها . ولم يكتبها إلا فيما ينبغي أن تكتب له . وعند الضرورة التي تحتم التعبير عن رأيه وفكره بوسيلتها هي ليس غير . وربما ؛ لأنه لا يفرض نفسه على القارئ ، والناقد ؛ ولا يحرص على إذاعة صوره وأخباره ؛ والسعى وراء الكتابة عنه ؛ فإنه لم تكتب عنه دراسات؛ ولا يذكر اسمه ضمن كتابها .

وتحليل قصصه ، وتفسيرها ، يبين لنا كيف أنه يختلف كثيراً عن كتاب هذه الحلقة . أول سمة تتسم بها هي غلبة الفكر والعقلانية في كل القصص ( مشكلته أنه لا يكف لحظة عن استعمال عقله ) ، ( لقد أصبح يفكر وهو نائم ) ٨١ . وربما تجعل هذه السمة شخصيات القصة كما لو كانت جامدة ، واقفة عند حد معين . حيث تغلو من الحرارة والحبوبة ، وقد أفرغت من مشاعرها الحقيقية ، ومن انفعالاتها الواقعية الإنسانية . ثم يأتي الصراع وكأنه قد تحول إلى صراع فكري عقلائي أكثر منه صراعاً درامياً . أو يبدو الشخصيات وكأنهم « يمثلون أنهم في مأساة » !! .

وربما يكون الدافع إلى ذلك ، هو أن الكاتب أراد ألا يساير ما هو سائد ، وما لم يعد يتلاءم مع خبرته وثقافته وقضايا عصره . كان ذلك مقبولا عندما أصدر مجموعته الأولى في بداية الخمسينيات ؛ لكنه لم يعد معقولا ولا منطقيا في الستينيات أو السبعينيات . ثم إنه من ناحية أخرى وجد أن القصص التي يغلب عليها الاتجاه الواقعي الاشتراكي لا تحقق هدفا مقنعا ؛ ومن ثم لم يجد تمايزا ولا تفردا فيها يكتبه رفاقه . فأراد أن يتجه اتجاهاً مغايراً .

لكن رد الفعل جاء عسكرياً . فنحن كقراء لم نعش مأساة كل شخصية . لم نندمج معها وفيها . لم نشعر بها الشعور الكافي . ربما وصل بنا الأمر إلى الاعتقاد بأن هذه الشخصيات لا علاقة لها بنا أبداً . صنع لها عالم تتحرك في داخله . عناصر مجردة . أو



بمجرد أشياء . لا تنوع ولا تغيير . فالرجل أى رجل مثقف . والمرأة أية امرأة مثقفة . والاثنتان مقطوعا الصلة بالزمان والمكان . التقطا التقاطاً فى لحظة أزمة . وهى فى الغالب أزمة فكرية . ومن ثم فإنها تبدو كما لو كانت ذاتية . فى أى مجتمع ؟ فى أى زمان ؟ الملامح غير واضحة .

ولما كان البطل فى القصص الموجهة إيجابيا على طول الخط ، فإنه عند صبرى العسكرى ضعيف دائماً . إحساسه الحاد بالموت والعدمية يجعله فاقد القدرة على أن يكون إيجابيا ( ولكنه شعر بضغفه . وقت الموت تساوى الأشياء ) ٣٩ . الكل نتاج القحط لم يعد شىء يجدى . التيار يحمل الغرقى . السطح دائما راكد ! القمر يغيب مبكراً ويطلع متأخراً . الابتسامات لها طعم مر . فكيف يكون الخلاص ؟ لا الخلاص بالحب ؛ ولا الخلاص بالحبس ؛ ولا الخلاص بالموت .

يصور الكاتب إنسانا خاصا جدا من طبقة شديدة الخصوصية . ليس إنساناً اجتماعيا واقعياً تجسد فيه مشكلات الناس الذين يكدهون فى كل موقع ، ويعانون صنوف العذاب اليومي . فى كل قصة بطل ، وبطلة ، وموقف مأزوم ، وصراع عقلى . هذه هى محاور كل القصص على وجه التقريب . أزمة المثقف الفرد . هذه الأزمة التى تنشأ نتيجة إحساسه بأنه محاصر بين قوتين : قوة داخلية تصطرع فى أعماقه تطالبه بالحياة . وقوة الإطار الخارجى الغريب الذى ليس من صنعه ، والذى هو مطالب بالبقاء فيه . ولما كان الفرد المأزوم فى مواقف مأزومة ، غير قادر على تحطيم الإطار الخارجى ، من أجل تقوية الحياة فى الداخل ؛ فإن الشعور بالموت وبالا شئنية يصبح غالبا . بل إنه - وحده - الشعور الرئيسى .

الشخصيات إذن ، قد تجاوز كل منهم مرحلة الحزن ، واليأس ، إلى عتبة اللا شىء : أن يشعر الإنسان بأنه يموت . لا فرق بين لحظة المخاض والموت عند كل شخصية ( أنا الذى يكتب ألف مرة فى اليوم الواحد ) ٥٦ .

ولاشك أن مجموع الشخصيات يشكل جيلاً مهزوماً فى انسلم وفى الحرب . وهذا الجيل المهزوم ، المدمر ، المفتت ؛ لن ينبت إلا جيلاً مهزوماً . وهذا هو سر التشاؤم الموجود فى كل القصص . لم تفعل شيئا لموت . ولم نفعل شيئا لنعيش . الأمل - إن كان ثمة أمل - يصبح فى الجيل ما بعد القادم .

يغلب على القصص إحساس بالفردية ، واللا جماعية ؛ واللا انتهاء ( كل من الواحد

والواحدة كان يهرب إلى نفسه ( ١٣ . الحوار مع الآخرين لم يعد يجدى . لم يعد أحد يسمع أحدا ) ١٠٢ لدرجة أن كل شخصية - بمفردها - تستعذب العذاب دون أن تقاومه ؛ حتى المهرج فارغ الرأس ( كانت الحبال تلف حول عنقه وساقيه . لم يكن يقاومها . استسلم لها وكأنه استعذب أن يشقى بها ) ١٤ .

اللقاء بين الرجل والمرأة أساسى فى كل قصة ؛ ولكنه لقاء يبدأ لا يستمر أو لكى ينتهى نهاية ما . إنما هو لقاء التوتر والقلق . أو إنه لقاء اللقاء إن صح التعبير . فقد اقتنص الكاتب لحظة التوتر وسلط عليها ضوءه الباهر القوى .

البطل فى القصة يصطحب معه صديقاً له ليحاوره ؛ وصديقة له ليصارعها . وكأن الكاتب يصطنع هاتين الشخصيتين ، لتكون كل واحدة منها وسيلة للإفصاح عن رؤيته الخاصة . أو ليعرف القارئ ما يدور فى ذهن أبطاله .

وإذا كان الكاتب فى كل قصة استهدف تصوير أزمة الفرد ، ومحاولته الخلاص . فإنه لم يلجأ إلى أسلوب فرجينيا وولف ، أو كافكا ، أو كامى ، كما فعل آخرون . إنه عبر عن الأزمة بصراحة ، ويشكل تقليدى ، وفى أسلوب فنى معروف ، دون إلغاز أو تعقيد أو غموض أو رمز .

والقصص من حيث بناؤها تبدو محبوكة فنياً . بمعنى أن نسيجها مغزول بدقة . وأن أطرافها ملمومة ومعقودة عقدًا محكمًا . وهذا أتاح للوحدة الفنية أن تسود ، بحقيقة وحدة الموقف ، والشخصية ، والمناخ الفكرى والنفسى ، والانطباع أخيراً . ومن أجل الوصول إلى هذا الهدف حرص على أن تكون كل كلمة محسوبة وموضوعة فى مكانها الصحيح . لا نجد استطرادات مطولة . ولا مترادفات . فهو يعرف هدفه جيداً ، ويعى الطريق السليم للوصول إلى تحقيق هذا الهدف .

وبدهى أن يستغرق الضبط والإحكام وقتاً وجهداً . ولعلنا نلاحظ أن الجملة عنده قصيرة ، لكنها تحمل إلتعاعات ودلالات موحية ومركزة وهادفة . كما أن بناء الجملة بناء سليم لغوياً ونحوياً . وهذه سمة يندر وجودها فيما تقرأ وفيما قرأناه لبعض كتاب هذه الحلقة . إن دلت عل شيء فإنما تدل على قدرة الكاتب ، ووعيه بدور الكلمة . ولا سبيل إلى الخطابية والمباشرة والزعيق . التى صدعت القصة القصيرة عند كتاب هذه الحلقة ؛ إلا القليل النادر منهم . ولا سماح للتفاصيل والجزئيات ولا استغراق فى الواقع . وقد اختفت حروف العطف التى تستخدم بلا ضابط . يكتفى بحرف واحد فى بداية كل فقرة . ويعتمد بعدئذ على استخدام الفعل المضارع فى الوصف أو فى السرد .

الحوار في معظم القصص مضغوط ، محدد ، مدبب . يديره الكاتب ببراعة ودقة يحسد عليهما . وإن كنت أجد العقل مسيطراً عليه . بمعنى أنه يتحكم فكرياً ومنطقياً في إدارة الحوار الذى يأتى في بعض الأحيان وكأنه صراع فكرى عقلانى ، تختفى منه العاطفة ، وتخفت حدة المشاعر ، وتتلاشى إيساعات الوجدان ( كثيراً ما تبادل معها من قبل أحاديث متصارعة ) ٣٦ . وقصة « الرجال يعرفون من أصواتهم » تنجلي فيها هذه الظاهرة . وهنا يكون الاختلاف عن رفاقه في كثير من السمات الفنية ، والموضوعية .

إنه أقرب في قصة القصيرة إلى كتابات الشباب المجددين منه إلى كتابة أبناء جيله . لقد كتب مجموعته الأولى على غرار ما كتبوا . بيد أنه مع بداية السبعينيات تطور شكلاً ومضموناً ولغة وبناءً . لكنه أصيب بما أصيبوا به ، من حيث إنه وضع في صدارة مجموعته ( الملهى الليلي ) قصتين من قصص مجموعة ( اللعبة التى انتهت ) هما : « الموت دائماً في الفجر » و« قبل أن يغيب القمر » .

وأحياناً ما تجرى أحداث ومواقف بعض القصص في الخارج : أثينا - لندن - أو الاثنين معاً . كما أن عناوين قصصه تحدد الزمان كالقصتين المشار إليهما . وبعضها يحمل إشعاعاً بعيداً عن التقليد الكلاسيكية : اللعبة مبتدأ وخبر . أحزان الشيء واللا شيء . شتى رجل في حدود حصان - حوار حول حاجز من وهم وحقيقة .

١٥ - يفهم صبرى موسى أصول وقواعد القصة القصيرة . لأنه كتب الرواية الطويلة . كما كتب سيناريو الأفلام السينمائية . وقد وعى تاريخ الفن منذ بداياته حتى آخر مراحل تطوره عالمياً وعربياً ومحلياً . ولم تغب عن ذهنه حركة الحياة في المجتمع المصرى والعربى والعالمى .. وتأمل فاهماً ما يكتبه رفاقه .. وإن كانت بعض الدراسات قد احتفلت برواياته المتميزة ؛ فإنها اكتفت بذلك بعد حصوله على جائزة الدولة التشجيعية عن روايته ( فساد الأمكنة ) . ولم يلفت نظر النقاد أنه كاتب قصة قصيرة متميزة أيضاً .

تعود كتابته للقصة القصيرة إلى الخمسينيات . فقد نشرت مجموعته القصصية الأولى ( القميص ) على نفقته الخاصة ١٩٥٨ . وما لبث بعدها أن أصدر مجموعة ( لا أحد يعلم ) ١٩٦٢ ، و( وجهاً لظهر ) ١٩٦٦ . وأخيراً ( مشروع قتل جارة ) ١٩٧٥ . ويمكن أن يقال إن القصة القصيرة عنده قد تخلصت من كثير من الجوانب السلبية التى تسربت إلى قصص كتاب الحلقة المفقودة . ابتعدت عن الواقعية الساذجة الميكانيكية التى تنظر إلى الواقع في لحظة سكون وجود . ونأت بنفسها عن أن تمتلىء بالشعارات

الزاعقة ، والخطب الرئانة . وحافظت على وحدة البناء الفني . فلم يهتز البناء ولم يختف التكنيك لأهداف نائية عن الفن . شخصيات قصصة غير مبرجة أو جافة ، ولكنها حية متدفقة . كذلك فإنه لم يجر وراء العقل ؛ والمنطق الصارم . فلم يجد الفكر الجامد سبيلاً للسيطرة على الشخصيات . كما لم تجد العامية القبح وسيلة للتسلل عبر جمل السرد ؛ ولا جمل الحوار . إذ إن عاميته في الحوار عامية فنية .

ونستطيع أن نقول إن صبرى موسى في قصصه القصيرة التزم الواقعية الفنية الانطباعية على غرار ما لاحظنا عند يحيى حقي وشكري عياد ومحمود البدوي . مع كراهة شديدة للتفاصيل ورغبة عارمة في النقاط الأبعاد الانسانية ؛ وهذوء في التناول والمعالجة . إنها واقعية ذات بعد إنساني ، ينتقى من الواقع أخصب لحظاته ، وأكثرها دلالة وغنى وثناء . مع إثارة أن تكون النهاية مفاجئة لأسباب إنسانية أكثر منها أسباباً فنية ! . قصة ( القميص ) تكشف عن إنسانية فتاة من فتيات الليل . والكاتب يعبر عن الشعور الداخلى للفتاة ببساطة متناهية ؛ من خلال موقف لا تعقيد فيه . وشخصية واحدة ، وانفعال واحد . كما يلعب الحوار دوراً مهماً ؛ لا صناعة فية ولا زخرفة . ترفض الفتاة أن تخلع يثابها أمام البطل . فيعجب لذلك . وتستأذنه في أن تقوم بذلك في الحمام وبفرداها . وفي الصباح يسبقها في الصبح ، ويدخل الحمام فيجد أن قميصها الداخلى ممزق ومرقع بأشكال مختلفة . ويأتى ليطلب إليها انتظاره حتى يعود من الخارج . لكنه عندما يعود يجدها قد غادرت المسكن . إنها ترفض الصدقة . لقد فهمت معنى خروجه . مع كونها فقيرة جداً فإنها شعرت كأن كرامتها قد جرحت .

وفي قصة « تجمعهم » تأتى الشرطة ، لتفرض تجمع الناس حول « البهلوان » في اللحظة التي بدأت زوجته تجمع تبرعات المتفرجين . قهر من السلطة . وأد للحلم . للأمل . إيقاف أسباب الارتزاق . عدم الشعور بالآخر . والكاتب اختار من الواقع ، ما يخدم قصته . فقد بدأت القصة بتحديد تفاصيل مهمة ، لتعيين حرفة الشخصية ، وأبعاد الموقف .

( خلع الرجل ملابسه ثم وقف عارياً .. لم يكن يغطيه سوى سروال باهت قد أحاط بنصفه الأسفل .. وكانت زوجته الصغيرة الشاحبة تفرغ على الأرض محتويات صندوق خشبي متسخ . أشياء غريبة عديدة ومتناثرة .. أسياخ من الحديد ، وقطع من القماش الملون ، وزجاجة بها جاز ، وعدد من الأكواب النحاسية ، وبضع قطع من الفلين ، ولفة من الحبال ، وأطواق معدنية لامعة . وخمسة كناكيت صفراء صغيرة . ومسامير ، وثعبان رفيع ! ) .

وأخذ الكاتب يتتبع حركات البهلوان ؛ مع الجمهور ؛ واتساع دائرة المتفرجين ، حتى وصل الشرطيان . وخلا الميدان الصغير من زحام الخلق . وكانت المرأة واقفة تنظر إلى الوعاء الفارغ من النقود . وكان زوجها يحاول جاهدا التخلص من قيوده ، وقد لمعت على جسده الأصفر العارى حبات العرق .

وتنتهى القصة بهذه العبارة ( وفى الجو .. كان ما يزال يشيع ذلك الحذر اللذيذ ، الذى يجعلنا نحس فجأة ، بأن لا متاعب لدينا . وأن السماء راضية عنا أتم الرضا !! ) الكاتب يعرف كيف تبدأ القصة القصيرة ، وكيف يختار لها كلمات النهاية التى ترتبط بفقرة البداية . والقصة قصيرة فعلا . تصور شخصيات واقعية ؛ وحدثا يبدو كما لو كان واقعيا . بل إنه واقعى فى هذه القصة التى أرادت له أن يكون كذلك .

ويربط بين فتاة فى الثالثة عشرة ، وبين شاب يسكن غرفة فوق السطح ، بسبب تفاحة . فالبنت لم تر التفاح قط ولم تذقه . والفتي يشتريه ويدعوها لتطعمه معه . ومهما عذبت وضربت ومنعت من الصعود ؛ فإنها لا تفتأ تعاود الكرة . هنا يبدو الرمز . التفاحة وعلاقة آدم بحواء . والنتيجة التى حدثت من وراء المخالفة . وإن لم يصرح الكاتب بشئ ، إذ إنه اكتفى بتصوير الموقف . ومشاعر الفتاة ، ورغبتها التى تدفعها إلى عدم طاعة الأب . والشاب لا يظهر ، وليس له وجود عضوى أو مادى . إذ يختار الكاتب المهم من الشخصيات ؛ والحوار ، والمواقف .

كذلك نجده فى قصة « الباب » . موقف شعورى ، واستبطان داخلى ، لأرملة شابة ، يقطن فى غرفة بنفس شقتها شاب ، تمنى قضاء حاجتها معه ؛ ولا تنام إلا بعد عودته ليلا ، وتظل موارية باب غرفتها الخاصة ، مسرقة السمع ؛ تمنى لو أنه دخل عليها وهى مدعية النوم أو متناومة . لكنها تفاجأ به وقد عاد ومعه أخرى . إنه لا يكرر الشخصيات والنماذج التى وردت فى كتابات السابقين عليه كما فعل أبناء جيله ورفاقه من كتاب الحلقة المفقودة . ثم إنه لم يتقلب فى إطار واحد حصر رفاقه جهودهم فيه . وهو الإطار الواقعى الاشتراكى . ولعل أهم ما يحمده له أن القصة القصيرة عنده خالية من النشوهات والتواءات . لا يقف طويلا أمام جزئيات لا تخدم الحدث ولا تفيد فى بنائه وتطوره . فثمة شخصية موحدة .. وانطباع موحد . وهمس شعري داخلى فى ثنايا لغة السرد .

ويمكن لقارئ قصة « الإنسان » أن يتلمس مبدأ منها من المبادئ التى يفضلها الكاتب ، ويتحمس لمن يؤمنون به . فهو يصور جانبا من حياة صديق لا يعرفه أهدي

القصة إليه . لكننا سرعان ما نعرف أنه كاتب مهموم بهموم البسطاء الطيبين ؛ يكتب لتوعيتهم ، وتثقيفهم وتنوير عقولهم وأفكارهم . اختفى عامين . ربما بسبب أفكاره وكتاباته . بل المؤكد أنه اعتقل لهذا السبب .

( كان يكتب والناس يقرأون . الناس البسطاء المضطعون كانوا يقرأون له . وبعضهم لم يكن يعرف القراءة .. لكنه كان يسمع بالإنسان النحيل ، فكان يشتري الجريدة ، ويقعد بها عند صاحب له ؛ ليقرأ له ماكتبه عنه . وعن جاره بائع البطاطا . وعن سنية المومس التي تسكن خلفهم ، وتسهر كل ليلة ، وتظل تزعجهم بشجارها حتى الصباح . وعن الأعرج الذي يقفز كالجرادة على جانبي الترام بقدمه الواحدة لبيع الكبريت . والبهلولان النحيل المعروق الذي يرقص ببطنه وأصابعه ، وعينييه وأنفه . والعامل الذي تلتهم الآلة عرقه ودموعه ودمه ، وساعات عمره الحويوية . ثم لا يستطيع بعد ذلك أن يعيش .. والفلاح الذي يزرع جسده طوال النهار في الأرض السوداء . ويربها بعصير قلبه وكل قواه ، وينام في السباح ، ويجمع الحسرة والشوك والألم .

كان الإنسان النحيل يكتب لهم جميعاً ، وكانوا كلهم يشعرون بذلك ، فيقرأون كل ما يكتبه . كانوا يحسون أنه منهم ، يعيش حياتهم ، ويفهمها ويدرك الخيوط للعقدة التي تصنع متاعهم . وتنشأ في قلبه أصابع القلق الرهيبة الغليظة ، الناشئة في قلوبهم . وكانوا يلمسون الصدق في كتاباته . ويرون النور الجديد خلال ميسطره ، فيتنفسون ما يكتب . ويأكلونه أكلاً واعياً بعقولهم ومشاعرهم . ثم يديرون أبصارهم في حياتهم من حولهم ، ويفكرون فيما يجب أن تكون عليه هذه الحياة ) .

والنص واضح في بيان رؤية صبرى موسى فيما ينبغي أن تكون عليه الكتابة . وفي علاقة الكاتب بالناس ؛ وفي الهدف من الكتابة ؛ أيا ما كانت العواقب .

وعلاقة المرأة بالرجل علاقة أساسية في كثير من القصص . ولا يظن أنها تنسم بالرومانسية إنما هي علاقة واقعية ، يغلب عليها الجنس الناعم غير المكشوف ؛ نجده هدفاً عند المرأة والرجل على السواء : القناع - في الغربة - الساعة - الباب - القميص .

بأق حواره بشكل مضفر مع وصفه وسرده . ولا يسيطر على أكبر مساحة في النص كما وجدنا عند الآخرين . ( - عملت أياه في العيال ؟ .

وقذف حنين ببقية السجارة من نافذة العربة وهو يجب على سؤال عبد الباقي :  
- لقينا للبث سرير في المستشفى ، ويمكن يعملوا لها العملية بعد بكرة .



وكان صوت عبد الباقي وحسنين يعبران المزلقان خلال كلاكس من هنا وزمارة من هناك . ونداءات الباعة وصراخهم .. وأصوات فتح الكوكاكولا وارتظام الجرادل الصاج . وعاد عبد الباقي يصيح : - طب كويس .. والواد ..  
- خلاص ياسيدى ربنا هدى المدير ووافق على السلفة ، ردفت له المصاريف .. وحايش الامتحان .

وسكت الأسطى حسنين لحظة ، دار خلالها بعينية فى الضجة المحيطة به ، ثم عاد يصيح فى سأم : - أهى ماشية ياعم عبد الباقي .. الواحد حابعمل أيه يعنى ، أدنا بنزق فيها من هنا ومن هناك وزى ماتيجى بقى .

وزعق عبد الباقي : - ولا يهكم يا حسنين .. دى بكرة تبقى عال قوى ) .  
كثيرة هى المواقف الانسانية فى قصص صبرى موسى . وكثيرة هى أيضا القصص التى تمنح الحيوان أو الطير أبعاداً بشرية ؛ فى صراعها مع الإنسان ، الذى قد يقسو فى تعامله معها ، دون أن تكون لديها القدرة على التغلب عليه . قصة ( الـ وولف ) تؤكد هذا المعنى حين يصيبه شاب أراد أن يظهر قوته أمام فتاته ( لكن الفتاة كانت ذاهلة .. والشاطي أيضا كان ذاهلاً .. والـ وولف قبع على الرمال يتحسس قائمته المضروبة بفمه ويطلق أنينا خافتاً .. قالت الفتاة : الكلب بيكى . كانت تسيل من عيني الـ وولف دموع حقيقية .. شعر الشاب الجاد بالخلج ففكر أن يعيد الكرة للكلب ، لكنه ما كاد يقترب منه حتى نهض الـ وولف فى خوف ، ثم تراجع مبتعداً ، ويم عائدًا تجاه الصحراء دون أن ينظر خلفه ) ١١ مجموعة ( وجهها لظهر ) .

وقصة « ديسمبر » تأتى فى نفس المستوى . ملامح إنسانية أضفاها الكاتب على الديك ( ... لكنه فى الحقيقة لو أجهدت نفسك ودققت النظر ، لوجدته بطريقة ما بشرياً .. الوجه الصغير الأسود المجعد يتلوى ، والمتنار يفتح ويزعق والعرف الأحمر يهتز ، متأكلاً من أطرافه كأن ديكاً رومياً آخر كان يقرضه بين الحين والحين منذ شهور .. بينها الكف البشرية تنهال عليه بالصفعات كأنها واحدة من أطراف حيوان قديم ) .  
وفى الاتجاه المقابل هناك من ينتظر الديك والدجاج للاحتفال بعيد الميلاد ، دون أن يعنوا بما أصاب هذه الطيور . ولا تنسى أن الكاتب يجرى حواراً بين الرجل والديك !.

والعناوين التى يختارها صبرى موسى لقصصه مكونة من كلمة واحدة : الباب - الـ وولف - الزجاجاة - الطوق - يناير - أبريل - المسخوطة - السفينة - أغسطس - أخوها - ديسمبر - سبتمبر - القناع - الفرح - الجدار - بطلناه -

الإنسان - الساعة - السكلان - تفاح - التلميذ . ولأول مرة يتخذ الكاتب أسماء  
الشهور الإفرنجية عناوين قصصه . ثم هناك عناوين تدل على زمن وقوع الفعل « وفي  
الصباح » وأخرى تعنى الدهشة والتعجب : « تسرق يا جاج » .

ومع ذلك فإنى كنت أفضل عند نشر الأعمال الكاملة لصبرى موسى ، وبالذات فيما  
يتعلق بمجموعته ( مشروع قتل جاره ) ١٩٩٠ الصادرة ضمن الجزء الخامس من  
الأعمال ، أن يحتفظ بالعنوان القديم للمجموعة وهو ( وجهًا لظهر ) . فهى مجموعة  
تضم أكثر من أثنى عشرة قصة قصيرة هى كل ما ضمته مجموعته ( وجهًا لظهر ) . وقد  
احتفظ لبعض القصص بعناوينها الأولى ، وغير عناوين بعضها الآخر . إنها عدوى  
انتقلت إليه وأذعن لها بلا مبرر .

أما القصص التى بقيت كما هى فإنها : ( أخوها ) ١٣٦ و ( وفي الصباح ) ١٤٣ ،  
و ( الودلف ) ١٥٨ ، و ( وجهًا لظهر ) ١٩٤ ، و ( السفينة ) ٢٠٠ ، و ( يناير ) ٢٢٦ ،  
و ( أغسطس ) ٢٤٠ ، و ( الزجاجة ) ٢٤٩ . والقصص التى تغير عناوينها هى  
( الذكريات ) كانت فى مجموعته الأولى بعنوان ( سبتمبر ) ص ٢٠ . و ( هابى  
كريسماس ) كانت فى مجموعته الأولى بعنوان « ديسمبر » ص ٨ . وقد حدث ذلك دون  
أية إشارة للمجموعة الأولى الصادرة ١٩٦٦ . والفارق الزمني ست وعشرون سنة !!

## في الخاتمة

### ماذا قصت شهر زاد في الستينيات ؟

لم تلتفت القصة القصيرة التي كتبها الأدبية المصرية ، نظر أي من النقاد والباحثين . ذلك أنا إذا نظرنا فيما كتب عن القصة القصيرة في الفترة بين ١٩٦١ / ١٩٩١ على سبيل المثال ، لم نظفر بما تستأهله الكاتبة المصرية . وإن كنا نلاحظ أن عدد الكاتبات للقصة القصيرة على نحو خاص قد أخذ في تزايد مستمر . ومع ذلك فإن موقف النقاد والباحثين لم يتعد حدود « المجاملة » الشخصية اللطيفة ؛ مرة في خديث إذاعي غير مسموع ؛ وأخرى في مقال مبالغ غير مقروء . رغم أن إبداع الكاتبات المصريات في القصة القصيرة يحتاج إلى توفر وتأمل ونظر معمق .

وثمة ملاحظة جديرة بأن تلفت الانتباه . تلك هي أن باحثة من الباحثات في الأدب والفن ، لم تتوفر على دراسة ما ألف من قبل بعض الكاتبات المصريات من أجيال مختلفة . وأعني بذلك - لا إعدادا ببيولوجرافيا لما نشر من قصص قصار - دراسة نقدية موضوعية تعكف صاحبيتها على متابعة ما نشرته الكاتبة المصرية من قصص في صحفنا ومجلاتنا منذ عهد بعيد حتى الآن . تتابع خطوات السير من الناحية الفنية والموضوعية . وتجمع النقاط التي تلتقي عندها قصصهن . وتكشف عن مواطن التمايز والتفرد لدى بعضهن إن وجدت . وما هو وجه الاختلاف في الرؤية والتناول وطريقة المعالجة ، فيما كتبه الكاتبات المصريات ، مع ما أبدعه الكتاب الرجال من قصص قصيرة . وهل ثمة مؤثرات مشتركة أثرت فيها معا ، أم إن ظروف الكاتبة تختلف ، مما قد ينعكس فيما تكتبه من قصص ؟!

نحن نطالب بدراسة جادة تقول لنا بشكل موضوعي محايد : ما هو الدور الحقيقي الذي لعبته الكاتبة المصرية في ميدان القصة القصيرة منذ بداية الستينيات حتى الآن ؟ من حيث تطوير الفن : شكلا ولغة ورؤية ومضمونا . وهل تعتبر كتاباتها إسهاما حقيقيا يفرض على الناقد أو الباحث أن يعلن عنه عند تناول هذا الفن بالدراسة والتحليل ، أو التقويم ، وعند التعريف به لأجيالنا القارئة : مصرية وعربية . عل أن يكون ذلك بعيدا عن مجرد حشد لأسماء الكاتبات ، وتسجيل آرائهن بصورة صحفية ، وتدوين وجهة نظر

كل منهن فيما كتبه هي وفيما كتبه أخريات ؛ كما فعلت ذلك واحدة من الطالبات اللاتي كن يقمن بإعداد بحث للدكتورة على هذا النحو الساذج .

إذ إن من المعروف أن بعض من يسهم بين الحين والحين بكتابة القصة القصيرة ، يعملن في وسائل الإعلام المختلفة : صحافة وإذاعة وتلفزيون ؛ أو لديهن نشاط اجتماعي ملحوظ ، أو يملكن صوتاً صارخاً ؛ يعلن عن وجوده في كل مكان ؛ يفرض أساءهن وأخبارهن وصورهن من خلال هذه الوسائل ؛ مما عمق لدى القارئ أو المستمع أو المشاهد أنهن - وحدهن - الكاتبات القصصيات اللاتي يمثلن مصر ، في هذا الفن . المسألة في اعتقادي ليست صرخاً ولا إعلاناً ولا مجاملة ولا انحيازاً خارجاً عن إطار الفن الأصيل . إنها إبداع فني مؤثر مختلف ومتميز ؛ عما يكتبه الآخرون . فلننظر في القضية باعتبارها دوراً إيجابياً مؤثراً في قطاع كبير من القراء .

ومن ثم فإن المسألة في غاية الصعوبة . ونحن حين نطالب بدراسة تقوم بها ناقدة أو باحثة فإننا لا نغني بذلك مفهوماً معيناً للأدب يفصل بين ما يصدر عن الرجل عما يصدر عن المرأة . إذ إن الفن الجيد - شكلاً ومضموناً - المعبر عن حركة الحياة في المجتمع ، والمقدم في صياغة فنية ناجحة وبناء متماسك ، ليس حكراً على جنس دون الآخر . إنها معاً يعيشان واقعاً ما ، ويعبران في شكل أدبي معين ، له سماته وخصائصه المستقرة المعروفة ؛ أما من أجاد منها وتفوق فإنه سوف يبقى ، ويذكر ، ويدرس . بشرط أن تكون درجة التوفيق عالية من حيث الشكل الفني ، ومعبرة عن وعي وفهم عميق لحركة الحياة في المجتمع ، وموقف أصيل منها . لكننا رأينا خلو المكتبة العربية من دراسة نقدية واعية تتوفر على هذا العمل دون تسطيح أو دعائية أو سذاجة في الرؤية . ودون أناة في المتابعة والتوصيف . وليس من شك في أن الدراسة - المرأة قد تصل إلى نتائج ربما لا تنسّر للباحث أو الناقد . أقول ، ربما . وأظن أنه كان حلماً ؛ بمثل ما كان ظاهرة لافتة حقاً .

حتى المقالات التي نشرت في العدد الأول - يناير ١٩٩٣ - من مجلة ( إبداع ) حول موضوع : « المرأة مبدعة » بأقلام عدد محترم من الكاتبات والباحثات اللامعات لم ترق إلى ما ينبغي أن تصل إليه الدراسة النقدية المأمولة : عمقا ، وتحليلاً ، ومقارنة ، واستخلاصاً للنتائج وكشفاً للمواهب الجديدة .!

لقد أسهمت الكاتبة المصرية إسهاماً ملحوظاً في الحياة الثقافية المصرية بعامه ، وفي القصة القصيرة بخاصة . لم تكن بدورها التنويري الخاص بالدفاع عن قضاياها ، والمطالبة بحقوقها ، وإنما أسست الصحف ، ورأست تحرير المجلات ، وكتبت القصة

والشعر والمقالات الاجتماعية ، وشاركت في صياغة بعض القوانين المتعلقة بالحقوق المدنية . والبحث في المجالات التي أشرفت على أن تكون خاصة بالمرأة ، يؤكد ذلك . وهي على سبيل المثال : الأمل - أمهات المستقبل - الجنس اللطيف - السيدات - السيدات والرجال - الطالبة - العروسة - العفاف - الفتاة - فتاة الشرق - فتاة مصر - المرأة الجديدة - المرأة المصرية - النهضة النسائية - السفور - حكيم البيت - بنت النيل - حواء - الجنس الناعم - المرأة الصغيرة - امرأة الشرق الصغيرة - صحوة المرأة . يضاف إلى هذا الصحف والمجلات الأخرى التي شهدت كتابات بأقلام أديبات مصريات .

وفي العشرينيات ثم في الثلاثينيات ، كانت أقلام بعض الكاتبات قد رسخت . مثل : درية فهمي - فاطمة نعمت راشد - سهير القلماوى - جميلة العلايلي - نعيمة المغربي - نعيمة أحمد على - سنية العقاد - نعيمة الأيوبي - نبوية موسى - إحسان أحمد - منيرة ثابت - فاطمة فهمي - بولا العلايلي - رباب الكاظمي - أمينة السعيد - صوفى عيد الله - سميحة عبد الرحمن - جاذبية صدقي - دنيا يوسف - نعمات رشوان - وداد فؤاد خليل - وغيرهن كثيرات . وقد مارس عدد كبير منهن كتابة القصة القصيرة .

وفي إطار موضوعنا فإننا لن نؤرخ للقصة القصيرة التي صدرت عن الكاتبات المصريات ؛ منذ نشأة هذا الفن في أدبنا الحديث . كما أننا لن نقف عند جميع المراحل . وإنما سنختار بعض الكتابات القصصية التي تمثل مرحلة الستينيات . بمعنى أن ظهورها في الصحف والمجلات ، أو صدورها في مجموعات قصصية كان في هذه الفترة . الانتخاب أساس ، والتأريخ غير وارد ، والإحصاء ليس هدفا ؛ حتى نتمكن من وضع تصور لإجابات عن بعض التساؤلات التي طرحناها .

● ولتكن بدايتنا مع كاتبة قصصية ألفت عددا كبيرا من القصص ؛ ولا تجد لها ذكرا . هي إحسان كمال ؛ التي نشرت أول قصة قصيرة بعنوان « ما أحلى الرجوع إليه » في مجلة « الإذاعة » بالعدد ١٣٦٢ - الصادر في ٢٢ أبريل ١٩٦١ . وإن كانت قد جربت النشر قبلئذ . ثم أصدرت أول مجموعة قصصية لها بعنوان ( سجن أملكه ) ضمن سلسلة « الكتاب الماسي » في ١٩٦٥ . وشاركت كلا من نجبية العسال وهدي جاد في إصدار مجموعة ( سطر مغلوط ) عن هيئة الكتاب ١٩٧١ ، بخمس قصص قصار . وفي مايو ١٩٧٦ أصدرت لها دار الهلال مجموعتها ( أحلام العمر كله ) . وفي مارس ١٩٨١ صدر لها عن دار الهلال أيضا مجموعة ( الحب أبدا لا يموت ) . أمّا مؤسسة أخبار اليوم

فقد نشرت لها ضمن سلسلة « كتاب اليوم » ١٩٨٢ مجموعة ( أقوى حب ) . وما لبثت المجموعات الخاصة بها أن تنابعت : ( لحن من السناء ) ١٩٨٧ - الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ( ممنوع دخول الزوجات ) كتاب اليوم - العدد ٢٨٧ - أكتوبر ١٩٨٨ . وهكذا .

• وتحدد إحسان كمال رأيها بوضوح في بعض المسائل المتصلة بالقصة القصيرة التي تكتبها . من حيث إنها تلتقط ( معظم أفكار قصصى من صميم المجتمع المصرى : أصور فيها مشاكل ومعاناة العديد من أفراده ) . كما تكشف عن أنها تهتم ( بالتحليل النفسى لشخصيات أبطالها فأين أدق الخلجات والعوامل التي وجهته هذه الوجهة ) . أما موقفها من القصة التجريبية فإنه قاطع حاد ( إننى لا أراها قصة إن لم تستطع أن تخاطب الناس فتهزم أحياناً وتضيف إليهم أحياناً أخرى . لكنها في كل الأحوال لا بد أن تلمس شغاف قلوبهم أو عقولهم ) . ورأيها في النقد والنقاد أكثر وضوحاً ( فالنقاد الكبار - باستثناء اثنين أو ثلاثة - أخلوا الساحة حتى لم يعد فيها سوى خليط بعضه لم يدرس ، وكل ما لديه اجتهادات . وبعضه من الأساء الجديدة التي تحاول أن تحقق شهرة عن طريق نقد أعمال كبار الكتاب فقط . وبعضه يجمع بين النقد والإبداع . وهؤلاء لا يكتبون إلا عن زملائهم في الشلل المختلفة . وهكذا الكتاب الجدد بين هؤلاء وهؤلاء . فلم يستطع أغلبهم أن يأخذ فرصته من النقد والتقييم وإلقاء الضوء عليه . ورغم ما قدمه بعضهم من أعمال جيدة كان مفروضاً أن تلفت الانتباه إليه ) .

وردت هذه الأقوال في الكتاب الذى أعده محمد الراوى بعنوان ( أدباء الجيل يتحدثون ) صفحتى ١٣٧ ، ١٣٨ . وهى تبين وعياً بما تكتب ، وبما يحيط بها ، وبالشكل الفنى الذى ارتضته لتقول كلمتها من خلاله . وهو شكل تقليدى ؛ لأنها ترفض التجريب والتجديد . كما أنها لا تتوسل بالرمز كثيراً ، ولا تلجأ إلى الخرافة ، والأسطورة ، وتيار الوعى . فهى مرتبطة بالواقع الاجتماعى - الاقتصادى ، وبالمراة ، شخصية محورية فى جميع قصصها أو فى الأغلب الأعم منها . ففى قصة « أنت أيضا » من مجموعة ( الحب أبداً لا يموت ) نعيش مع سعودى المحصل ، الذى تبلورت أحلامه فى أن يصبح مفتشاً حتى يعطى من مشكلات يومية كثيرة . وتصور قصة « أول ميعاد » طالباً يعيش الموسيقى لكنه لا يملك الموهبة ولا الاستعداد ؛ فيفشل ، ويتحول فى النهاية إلى كمسارى لا يملك إلا صفارته النشاز التى جعلها بديلاً للبوب والبيانو والعود . بينما تثير قصة « هشام ٩٠٪ » قضية تربوية فى مسألة الثانوية العامة ؛ ودور الصحافة التى قد تلهب الطلاب وأولياء الأمور . إلى غير ذلك من بعض القصص التى تبتعد - أحياناً -



عن المرأة : أو التي لا تكون « المرأة » : أمّا وزوجة وحبيبة : ممثلة دور البطولة .  
ولأن الكاتبة مدركة للأبعاد النفسية للمرأة ، وللعوامل المؤثرة فيها : فإنها تحاول تصوير أزماتها من الداخل . وتلمس الخلجات الشعورية والوجدانية . والصراع الداخلي الذي يعتل في أعماقها مما يدمر حياتها ، ويؤثر في وجودها : سلوكاً وفكراً وواقعاً وأحلاماً . فقد تعاملت مع بطلّة قصة « سطر مغلوط » من الداخل : لاستبطان مشاعرها ، ومعرفة تناقضاتها هي مع نفسها أولاً ومع زوجها ثانياً . فثمة صراع جاد بين رغبات زوجها ، وبين حياتها اليومية الحافلة بالمعاناة ، دون أن يلفت ذلك نظر زوجها . إنه لا يفكر في وحدتها ، وعذابها ، وشوقها للحديث معه : ويلج في طلب النوم عند القيلولة ، وضرورة إسكات الأولاد : وما شابه ذلك من مطالب لا تنتهي ، مغفلاً مشاعرها تماماً : ( أحرم نفسي أنا .. كل شيء .. عدا الانتظار .. انتظار انتهاء المصيف والعودة لأنواع أخرى من الانتظار في القاهرة ) ٣٠ . والقصة تحمل عنوان « انتظار » . وتقودنا كلماتها الأولى إلى الانطباع النهائي ، وإلى الموضوع المطروح ، وموقف الشخصية : ( مازلت أنتظر . أنتظر وأنتظر وأنتظر .. يخيل إلى أنني خلقت في هذه الدنيا خصيصاً كي أنتظر .. حياتي كلها ضاعت في الانتظار ) ٢٥ .

والزوجة المنتظرة هنا زوجة لا تعمل . غير مثقفة . وهكذا استطاعت الكاتبة أن تقول رأيها بفن : دون خطائية أو زعيق . لأنها لا تكتب مقالة .

وتعاني البطلّة في قصة « صرخة في الطابور » - مجموعة ( أحلام العمر كله ) من أجل الحصول على دجاجة : تقدمها لزوجها الخارج تواً من السجن . وكان سجنه لسبب مادي اقتصادي : والحاجة أسرته إلى ما يقيم أودها . لقطة من الواقع الحى : حيث تعاني زوجات فقيرات كثيرات . والقصة من أول كلمة فيها حتى آخر كلمة تفضى إلى انطباع موحّد . وهى تحتفل بالدراما الحادة ، والصراع الداخلى والخارجى : في موقف مكثف جداً : يوحى بإدراك المرأة للمفارقة العجيبة في الدخول ، وفي مصادر الثروة ، وفي التناقض الطبقي . فالمرأة الواقفة في طابور الجمعية هي المعادل الموضوعى للمرأة التي لم تحصل على الدجاجة . تعيش نفس الظروف الطاحنة التي دفعت الزوج إلى ارتكاب الجريمة بالاختلاس أو السرقة .

الواقع الجاثم قاتل ومدمر . كل القوى المحيطة تتواطأ ضد الانسان البسيط الفقير . حتى موظف الجمعية الذى لا يبتعد كثيراً في انتمائه الطبقي عن مستوى الزوجة المطحونة ؟ ومع ذلك فإنه لم يأبه لتوسلاتها : ( اعمل معروفًا . لا بد أن هناك كمية

متبقية . أريد دجاجة واحدة . حاجتي إليها شديدة . لا أوقعك الله في ضيق أبداً . انظر بطاقتي . لم أحصل من قبل على دجاج قط . لم أكن أهتم . اليوم الأمر مختلف . أقبل يدك ( ٨١ ) . الكل يمارس ضغطاً عليها ، وهم - جميعاً - يقتلون حلمها الصغير : ( أردت اليوم أن أظهر له مشاعري . معزته عندي . افتقادي له . فرحتي بعودته . ندمي على تصرفاته السابقة . لا أجيد الكلمات وأراها غير قادرة على التعبير عن كل ما أكنه . أردت أن أقيم له وليمة . لا أستطيع الشراء من التجار . وحتى الخمسون قرشا هذه لا يعلم إلا الله كيف دبرتها ) ٨٢ .

وإحسان كمال تقدم شخصياتها في إطار عالم واقعي . شخصيات وأماكن ومواقف . ولو أننا تتبعنا شخصيات قصصها لوجدنا أنها شخصيات عادية ؛ مطحونة اقتصادياً ، مدمرة نفسياً ، لا تنتمي إلى الطبقات العليا . بل إن الشخصيات التي من هذا النوع - وهي قليلة - تحظى من الكاتبة بكثير من النقد اللاذع ، والسخرية المرة . هناك صلاح بائع اللب الجوال ، ومعاناته مع الشرطي . ورمضان صبي الميكانيكي . وحارس الأسد في حديقة الحيوان ، أطفاله لا يجدون الحلوى واللعب ووسائل الترفية ؛ وكذلك زوجته ، والأبناء الضائعون للخلافات الزوجية بين الأب والأم « طفلان يتناولان العشاء » . والمدرس المخلص الذي لا يستطيع مواجهة متطلبات الحياة اليومية : حيث الابن العاطل بلا عمل . والأخت القعيدة التي تريد أن تتزوج وهو غير قادر على تجهيزها . وغير ذلك مما يكتم أنفاسه ، ويضغط عليه .

وينبغي التأكيد على أن الكاتبة لا تنحاز انحيازاً عقدياً . وإنما هي تأسي للضغوط الاقتصادية والاجتماعية ، ولعدم توفر العدل ؛ حيث يتكدس الفقر في جانب مظلم ؛ بينما يملأ أصحاب الدخول الطفيلية الحياة صخباً وضجيجاً واستعلاء وإثارة للحقد .. وهي وإن كانت تغوص في أعماق المجتمع ؛ فإنها لاتنسى الأحلام الصغيرة هؤلاء المعدمين أو الكادحين . وكيف أنه من الممكن أن تتحقق لهم أحلامهم ؛ ولو بالصدفة ، لكن ذلك قد يأتي بنتيجة عكسية . ربما لأنه قد جاء عن غير طريق العمل الشريف ؛ والعرق الناتج عن جهد جهيد . إذ يرتبط موقفها من الكادحين بنظرتها للعمل : قيمة وطنية واجتماعية وإنسانية . ففي قصة « الإنسان والآلة » - مجموعة ( أحلام العمر كله ) ، تجسد التناقض بين من يعملون من أجل ألا تتوقف عجلة الإنتاج ، وبين من يقتنصون عمل الآخرين ؛ كي ينسبوه إلى أنفسهم ؛ في مفارقة شديدة الوضوح ، ومن خلال قصة قصيرة فنية .

ثم يأتي موقفها من الطبقة البورجوازية فيما تقدمه من نماذج نسوية . في قصة « صقيع

أغسطس» - مجموعة ( الحب أبداً لا يموت ) وجه مختلف ، ولون آخر لم نألفه للمرأة عند الكاتبة . أرادت الكاتبة تعذيب البطلة ؛ لأنها أنانية ، فردية ، مستعلية ، متعجرفة ؛ بهذا اللون الجديد من العذاب القاسى القاتل ، حيث حاصرتها ببلل غير محتمل أشبه بالصقيع فى شهر أغسطس . وفى قصة « ذلك الحلم » شكل آخر من أشكال الإيلام النفسى للبطلة التى تلك كل شئ : مادياً وعاطفياً واجتماعياً ؛ لكنها تشعر بصفة دائمة بأن شيئاً ما ينقصها ؛ هى لا تعرفه ولكنها تريد الوصول إليه . يتمثل ذلك فى حلم تراه كل ليلة ، مضمونه واحد ونتيجته واحدة ، والطبيب لا يصل إلى تفسير مقنع له . وفى محاولة لاستخدام الرمز ، تسخر الكاتبة من الجشع المادى الذى يصيب بعض الناس ؛ ممن يقيمون الحفلات الصاخبة الباهرة فى الفنادق الكبرى ؛ وهو ما أدى إلى أن تقتحم الحيوانات الحفل الكبير . « الحفلة الكبرى » مجموعة ( ممنوع دخول الزوجات ) .

ومناصرة الكاتبة للمرأة تأتى من منطلق إحساسها بمعاناتها وشقائها المادى والمعنوى . وليس لأسباب حزبية أوعنصرية . وحرصها على عدم رسم الملامح الخارجية للمرأة ؛ يأتى من كونها تريد تسليط الأضواء على « الداخل » ؛ ووعيتها بحتمية أن تكون ثمة وحدة انطباع معينة وراء كل قصة ؛ حتى تؤثر فى القارئ : عقلاً وشعوراً . وثمة قصص تصور المرأة شجاعة لا ضعيفة ، إيجابية لا سلبية ؛ وبخاصة فيما يتعلق بأداء عمل وطنى أو واجب قومى : « عدت ولم أعد » ، « وضع مختلف » ، « من بعد غربة طالت » ، بل أحياناً ما نجدها أضفت على المرأة صفات تجعلها أكثر حرصاً على الأخلاق والمبادئ من الرجل . قصة « دموعك يا جميلة » مجموعة ( الحب أبداً لا يموت ) . زوجة مصطفى السائس تخشى أن يضطر إلى تغيير مبادئه وسلوكه وأخلاقه وهيبته ، من شدة ضغط الظروف الطاحنة ، التى لا يحتملها بشر . هذا التعاطف - ولا أقول الانحياز - الإنسانى قد يدفعها إلى شتم الرجل : ( مسكينة المرأة - الرجل يخطئ . وهى تدفع الثمن ) ٣٩ من قصة « الحب أبداً لا يموت » .

لكنها من ناحية أخرى ، وفى ثنايا حديث نفسى لبطلة قصة « خطأ فى التقدير » - مجموعة ( سطر مغلوط ) تقدر الرجل وتمناه زوجاً ؛ كى تقف إلى جواره ، وتشجعه على الفوز بالبطولة ، بمعنى أنها تريد تحقيق هدف شخصى ؛ لغاية نبيلة ، ولعمل إيجابى ( غنيت أن تنوج ذلك الحب بالزواج ، بل أصبح هذا الحلم شغلى الشاغل ليلي ونهارى . لا أكتفى بمجرد التمنى . بل أخطط أيضاً . كيف ستكون علاقتنا بعد الزواج ؟ سأساعده . سأفعل كل ما بوسعى كى أرضيه . ليس هذا فقط . سأكون ملاكه الحارس

الذى يقف بجواره يرعاه ويحميه . حتى من نفسه . لن أجعله يسهر . سيكون فى ذلك حرمان لى من متع وحفلات عديدة . ولكنى سأضحى حتى يكون دأئها فى كامل لياقته .. لن يهمنى أن أحرَم من صحبته فترات طويلة ما دام يتمرن . أنا رياضية أيضاً وأعرف ما يفيد اللاعب وما يضره . من مأكَل وتمرن وراحة . يقولون إن خلف كل عظيم امرأة . سأقف أنا خلفه حتى يصبح لاعباً عظيماً ( ٥٧ .

كما يبدو الموقف الإيجابي للمرأة من بعض الأمور السالبة فى المجتمع ؛ فى قصة « مطلوب على وجه السرعة » - مجموعة ( ممنوع دخول الزوجات ) حيث تطالب البطلة بحاجة الناس إلى مرايا تعكس ما يضمرون ؛ ليروا وجوههم القبيحة ، وملامحهم غير النقية ( لقد سألتنى إذا كان هناك حل أو علاج لما وصل إليه حالنا . نعم ياسيدى هناك حل . حل واحد وحيد . أكتب هذا الإعلان كى ينشر فى جميع الصحف « مطلوب على وجه السرعة . مرايا . الآلاف . بل الملايين من المرايا . كى توزع على الناس . جميع الناس فى هذا البلد ) ١٠١ .

لم تستخدم الكاتبة تلك الأدوات الفنية التى أصبحت - الآن - تقليدية وقديمة . كالفلاش باك والتقطيع السينمائى ، وتداخل الأزمنة ، وعناصر اللون والضوء والموسيقى . لا غرابة فى عالمها الذى شغل قصصها . ولا شذوذ فى شخصياتها . ولا شيء يبعث على إثارة الدهشة لغموضه أو لتعقيده . فالقصة تروى بضمير المتكلم غالباً ؛ وبضمير الغائب أحياناً . وهى قصة تنطلق من بداية معينة ، لتصل إلى نهاية محتومة . الكلمات محددة . والعبارات بسيطة . لا تكلف ، ولا خيال ، ولا شعر . الأسلوب سهل مقبول بالنسبة للقاسم الأعظم من القراء والقارئات . وتطعيم لغة السرد ببعض العبارات التى تجرى على ألسنة العامة ، أو المفردات التى تستخدمها المرأة فى حياتها اليومية ، أمر ملحوظ . مثال ذلك : « لا منه ولا كفاية شره » . « مجرد حضورها قد أعطى للفسيفساء طعم الشربات » . « وقديماً قالوا فى الأمثال إن الفاضى يعمل قاضى » . « نعم حردت الباط أمس وأبدأ الآن فى حرد القبة » . « هناك سطر مغلووط فى منتصف انكوت » . « ياه .. دا عندى ميعاد مع دكتور الاسنان . كنت ناسياه خالص . لولا الضرس نقح على فجأة » . واختارت الكاتبة لإحدى قصصها القصيرة عنوان « يامساء الفل » ، مجموعة ( الحب أبداً لا يموت ) . وتقول إحدى شخصيات قصة « دموعك يا جميلة » . ( كلا .. ألف بعد الشر .. محمد بخير وعافية ) .

ورثمة قصص لدى إحسان كمال طال فيها الحوار مثل « ذلك الحلم » و« أنت أيضاً وأخرى جاءت بمثابة تخطيط لرواية طويلة حيث عرضت الكاتبة عرضاً مطولاً حياة

أفراد أسرة اللواء مراد بك « كنية وأربعة مقاعد » ؛ بالإضافة إلى ما قد يبدو مباشراً وتعليمياً عندما تتناول قضية وطنية أو تربوية باعتبارها الأم التي توجه وترشد وتعلم . وتحاول التوفيق بين جيلين : جيل الأب وجيل الابن « من أجل ابني » . وبمثل ما وجدت الهنات في بعض القصص ؛ تمثل الجودة فيها أشرنا إليه ؛ في ضوء مفهوم الكتابة للقصة القصيرة ، واختيار موضوعها وشخصيتها ؛ وموقفها من قضايا المجتمع . مثل : الإنسان والآلة - صرخة في الطابور - والكوب الذي انكسر - الأول والأخير - أول ميعاد - الحب الأخير - نجاح فاق الخيال - وغيرها . إننا لسنا بصدد تقييم نهائي بآثر . ولكننا نسعى جاهدين لبيان الدور الذي لعبته الكتابة المصرية في تطور فن القصة القصيرة في هذه الفترة . وحدود هذا الدور ، وملائمة ، وقيمتها الحقيقية .

● تتخذ هدى جاد من الرجل ، ومن الواقع ، ومن قضايا الناس والمجتمع ، موقفاً لا يلقى قبولاً لدى كثير من النقاد والقراء المستنيرين على حد سواء . لم ينجح في تدعيمه البناء الذي أرتضته شكلاً فنياً عبرت من خلاله عن رأيها . فقد جاء بناءً غير متماسك ؛ مختل الأركان . ضعيف الأساس . وإن وصفته بأنه قصة قصيرة . وإن اتسمى بعضه للبناء التقليدي المعروف . لكن أغلبه لم يوفق في مجرد الانتساب إلى هذا الشكل الفني .

ومعروف أن الكتابة هدى جاد حريصة على نشر قصصها في الصحف والمجلات . بدأ ذلك في يوليو ١٩٦٢ بمجلة « الأديب اللبنانية » بقصة « حتى الأربعين » . بعدها تابعت النشر في مجلات : القصة - آخر ساعة - الرسالة - التحرير - الكواكب - حواء - الثقافة - المصور - الهلال - الوعي العربي - الموقف العربي - الفصيل - الشاطئ - المساء - الجمهورية - الاخبار - وشاركت كلا من إحسان كمال ونجيبه العسال في المجموعة المشتركة ( سطر مغلوط ) ، وانفردت بمجموعة أخرى ( سكرنيات ) التي صدرت عن دار المعارف ١٩٨٠ . ولها روايتان إحداها بعنوان ( الوشم الأخضر ) ١٩٦٥ ، والثانية بعنوان ( عينك خضراوان ) ١٩٧٤ .

هل هناك علاقة بين كثرة الانتاج ، وانتشاره هنا وهناك ، وبين الجودة الفنية التي تستهدف تأثيراً قوياً في القارئ ؟! إن للانتشار مقوماته ووسائله ؛ وللرغبة في غزارة الكتابة دوافعها ؛ وهما معاً قد لا تكون لها أية علاقة بالفن الأصيل . إن من يطلع على أي دليل للقصة القصيرة المصرية سوف يفاجأ بأسماء نشرت لها قصص كثيرة جداً هنا وهناك ؛ لكنها لم تحدث أثراً ، لا في القارئ العادي ، ولا في حركة هذا الفن المتميز .

وما الذى يدفع القارئ والناقد معاً إلى الإقبال على عمل قصصى ما ؛ إن لم يكن به جديد ، مثير ، ويضيف ولا يكرر ؟ وما الذى يفرض على الناقد الجاد أو الباحث الموضوعى أن يقف عند الأنسباء والصور الكربونية ، ولا يفتش عن الجواهر فى القاع والبطون ، ولا يكتشف الجديد الجيد ؟

إن نظرة فى عناوين بعض قصص الكاتبة المنشورة فى الستينيات والسبعينيات ، تدل دلالة واضحة على اتجاه رومانسى حالم ؛ فى ظل مجتمع تصطرع فيه القوى والتيارات ، والتناقضات الاجتماعية والاقتصادية ، وتضطرب فيه الافكار والمبادئ ، وتعتبر البنى الأساسية فيه . ونحن لا ننظر فى العنوان وحده ؛ بقدر ما يوحى به ، وما يقود إليه ؛ إذ اعتبرناه ركنا من أركان البناء الفنى للقصة القصيرة . نختار الكاتبة مثل هذه العناوين : « باقات من حب » ( فبراير ١٩٦٤ - الأديب اللبنانية ) - « أودية الليل الثاصة » ( سبتمبر ١٩٧٢ - المصور ) « سماء وبحر وزرقة » ( يناير ١٩٧٣ - الأديب اللبنانية ) « امرأتان فى شرنقة » ( ٢٤ مارس ١٩٧٣ - حواء ) - « إغماضة وتهيدة » ( مايو ١٩٧٣ - الهلال ) - « الحلم الذهبى » ( ١٥ يناير ١٩٧٤ - الكوب ) - « شموع الفجر » ( ٨ يونيو ١٩٧٤ - حواء ) - « زهور لا تذبل » ( ٢٥ يونيو ١٩٧٤ - الكواكب ) - « غرام من الشرفة » ( ١٢ أكتوبر ١٩٧٤ - حواء ) - « دموع مضيئة » ( ٨ مارس ١٩٧٥ - حواء ) - « القرنفلة المعلقة » ( أغسطس ١٩٧٥ - الثقافة ) - « الورود والأسواك » ( ٥ مارس ١٩٧٧ - حواء ) - « سقة فى الجنة » ( مارس ١٩٧٧ - الثقافة ) - « حقبة الأحلام » ( فبراير ١٩٧٨ - الثقافة ) - « شهيدة الحنان » ( مارس ١٩٧٨ - الهلال ) - « عنق الزهرة يلتوى » ( أغسطس ١٩٧٩ - الهلال ) .

إنها عناوين وموضوعات تذكرنا بقصص ابراهيم ناجى : النوافذ المغلقة - مدينة الأحلام - حبيبان - رجلان وامرأة - صفحة غرام - الحرمان - على ساطىء الأحزان - الغرام الأخير - جحيم امرأة - حب عظيم - صانع الأحلام . وهى منشورة فى الثلاثينيات والأربعينيات . كما تعيد إلينا عالم محمود كامل المحامى فى قصصه : كبرياء امرأة - القمص الذهبى - حبك أو حنانى - شبح الحب - مات الحب - لا . لم يميت الحب - حنين الوداع - فتاة ذات ليلة - امرأة بلا قلب - الليلة الهائلة - ذكر الغرام - ليلة حب - الربيع الآثم - امرأتان - ليلة عاصفة - ساعة حب - كل الرجال منافقون - العمر الحالم - بقية حب - العالم فى هذه الغرفة - حب منطفىء - حب فى الربيع - كلمات الحب الأخيرة - اللقاء الأخير - قبان فى



جحيم - رمال رمادية . وقد نشر أغلبها في الثلاثينيات ، والقليل النادر في الأربعينيات . كذلك فإنها تحيي في الذاكرة بعض ما كتبه إحسان عبد القدوس ، ومحمد عبد الحليم عبد الله ، وإبراهيم الورداني ( وبخاصة : أوراق الورد ، إفاقة قلب ، نور الفجر ، الحب في النافذة ، صورة امرأة ، وداعاً .. إلى غير لقاء ) .

هل يعيد الكاتب في الستينيات والسبعينيات ما سبق أن قدم من موضوعات وشخصيات ومواقف ، كانت انعكاساً لمجتمع يعيش مناخاً مغايراً في السياسة ، والعلاقات الاجتماعية ، والنظام الاقتصادي ، والمناخ الثقافي والفكري ، والقيم الأخلاقية ؟! أم تراه يبدأ السير في الطريق الفنى كما بدأه الكتاب السابقون تماماً ، منذ الخطوة الأولى التى خطوها ؛ وكأن شيئاً لم يكن ؟! هل الإبداع فى التكرار أم فى الخلق الجديد ، والابتكار الفريد ؟! هل خلت حياتنا الاجتماعية فى ظل ما ساد المجتمع فى الستينيات والسبعينيات إلا من المرأة التى تكره الرجل ، والغيرة : غيرة الأخت والأم والأب والابنة من بعضهم البعض ؟! هل توقفت الحياة المصرية منذ الثلاثينيات ، دون حركة ، وصدام ، وصراع ، وظهور فئات جديدة ؛ ومشكلات جديدة ؛ وأفكار جديدة ؟! حتى إننا لو تناولنا ما كتب فى الثلاثينيات - على هذا النحو - سوف يتأكد لنا أنه بعيد عن حركة المجتمع المصرى ومشكلاته آنذاك . فكيف بنا نعيده ، وندور حوله ، ولا ننظر فيما نحن فيه ؟ .

إذا حاولنا البحث عن صورة للواقع فى قصص الكاتبة ؛ فلن نظفر بها . أو إذا استهدفنا معرفة موقف الكاتبة من حياتنا ، فلن نجد شيئاً . بل إننا فى سعيها للملمة رؤية كاملة تعبر عن دور للكاتبة - من خلال عملها الفنى - فيما يتعلق بقضايا المرأة المصرية ؛ سوف نصاب بخيبة أمل . اللهم إلا بعض النماذج المريضة - نفسياً - والمعقدة - سيكولوجياً - وهو ما لا يعبر عن شيء ، ولا يكشف عن موقف . ويخطئ من يظن أننا نريد داعية ، أو خطيبة ، أو سياسية ، أو زعيمة ؛ ولكننا نبغى كاتبة تعيش زمانها ومكانها وهموم الإنسان : رجلاً وامرأة فى مجتمعها .

تبدأ قصة « صقيع الأفران » بداية تثبت أن الكاتبة تنظر إلى الحياة من وراء نافذة ؛ وأنها فى نظرتها تلك لا تسجل ما تراه ، أو انطباعاتها عما تراه ؛ وإنما تخيل ما وراء النافذة أو ماتراه ؛ ( وهذه نافذتى أطل منها أو لا أطل . أخيل ما وراءها أو أراه ) ١٣٥ . ثم نقرأ فقرًا غير مترابطة ، وغير دالة ، عن قصة جريمة بسبب الحب والرغبة فى الزواج من-« لوزة » فيقتل البطل العجوز الست أم أحمد ، ويودع السجن ، الذى ينظر من نافذته إلى الخارج . وسرعان ما نكتشف أن المسألة لا تعدو كونها خيالاً فى خيال

( الكوخ الذى أراه أو أتخيل أننى أراه .. لازلت أنظر من نافذة حجرى التى خلقتها زوزانى ) ١٤٣ . وتنتهى القصة بهذه الجملة ( ما أجمل بلدنا .. ما أجمله ) .. ومن وراء نافذة أيضا تحكى قصة « غزالة هانم » . بل إنها تبدأ نفس البداية السابقة : ( من وراء زجاج النافذة ) ١٤٤ . وتكون كلمات النهاية ( كل ذلك حدث من وراء 'النافذة' ) ١٥٦ . وما بين البداية والنهاية خيال محض ، وأحداث ملفقة ؛ حب وغيره وانفصام ثم انسجام ، دون أن يكون هنالك ما يبرره أو يقنع به . ولا يخرج عن دائرة أحكم أبعادها كل من محمود كامل المحامى وإحسان عبد القدوس .. تستكملها الكاتبة بالخيانة الزوجية ، وأشكالها ، وصورها ، فى قصة « صدى » !.

والموقف من الرجل غريب ؛ لا يستند إلى ما يدعمه ؛ من حركة داخلية فى النص القصصى ذاته . ولا تقنع به الفكرة - إن كانت هنالك فكرة - التى تدور حولها القصة ؛ ولا يدفع إليه الحدث - إن كان هنالك حدث بالمعنى الفنى لا الواقعى - ولا يحسده صراع درامى ما . والعنف والقسوة اللذين يتسم بهما هذا الموقف لم يسبق لكاتبة أن صورته . رغم أن الكاتبة لا تعتمد فى كل قصصها القصيرة على رؤية سياسية أو عقدية أو فكرية أو اجتماعية . إنها بعيدة عن الواقع فى حركته وصراعاته وتناقضاته . فمن أين نبتت هذه الحدة ، وكيف جاء هذا الموقف ؟! مادامنا قد عرفنا ذلك كله : إنه غير مبرر فنياً ؛ ولا ينطلق من رؤية معينة ؛ ولا يصدق مع الواقع ؛ ولا يدعمه تشكيل فنى صادق ، يجمع بين كل العناصر الداخلة فى بنائه ، فى بوتقة فنية خالصة .

فى قصة « بقع الدم .. الوردية » [ لاحظ التناقض فى العلاقة بين المفردات والصفات . فبقع الدم تكون نتيجة صراع حاد ومعركة عنيفة . بينما الورد يرمز للحب والتفاؤل وجمال الحياة . مما قد يوحي بعدم معقولية الاتهامات التى لا أساس لها من الناحية المنطقية ] امرأة تعاني لأسباب غير واضحة . تحكم بالإدانة دون دليل . تجعل من نفسها القاضى والجلاد . لا يوجد ثمة صراع ، ولا تناقض . أثرية خاصة تتضمن وصف الرجل بأن أفكاره متبلدة ، وبأنه حقود ، قاتل ، لا يجيد إلا التهام الطعام . ( هذه بقايا ملامح . كانت من زمن بعيد تمثل وجه رجل فى الثلاثين ، محمق العينين بنظرة جامدة . قد تلين أحيانا أو قليلاً . لكن الدافع عادة يكون فى لحظات قنص أو اغتصاب ) ٤ .

السيد مأمون فى قصة « القلب المثقوب » صاحب النظرات الحادة المتشنجة ، شخصية غير قريية من وجهة نظر امرأته ( لماذا تزوجت هذا الرجل الخشبي ، تكاد تجزم

بأن مكان قلبه حجرة ( ١١ ) ويتيلور وصفها له في أنه ( قواد أمه .. قواد أمه .. وأخيرا زوجته ) ١٤ .

مع هذا فإن « المرأة » التي تحتل مكان الصدارة في القصة القصيرة عند هدى جاد ، امرأة ضعيفة ، سلبية . قلوبهن - جميعاً - كما صورتهم الكاتبة ، مثقوبة ، وضعفهن واضح مجنون ، وكل واحدة تعاني انفصاماً في شخصيتها « ابنة من رحمين » . فلا ظل للمرأة. النائرة أو الفتاة المتمردة التي تثور على الأوضاع المقلوبة أو الأسباب التي أدت إلى إحباطها وضعفها . وتظل المرأة خاضعة ساكنة مستسلمة لظالمها ولظلمه « دوامات ذكرياتي » . وتبقى - في النص - تناجي نفسها في همس صامت ، وحوار مكتوم ، تجتر الذكريات ، وتهش في أعماق الشعور أو اللاشعور . لا تفعل فعلاً إيجابياً ، بل تتلقى أفعال « الرجل » : ( سمعت فيا مضى من جدتي أن المرأة خلقت لترفه عن الرجل : تسانده إن أمكن في أوقات راحته . تتلقى صفعاته كأنها قبلات على صفحات الورود وأنها لو حملت دون رغبته فله الحق أن يطالبها بالإجهاض : لأن طاعة الزوج واجبة في كل الأديان المقدسة ) ١٣٩ . مجموعة ( سكر نبات ) .

ورغم أن « الرجل » هو الطرف الثاني في الصراع . بل إنه السبب الرئيسي الدافع إليه . فإن الكاتبة لا تسمح له بأن يحتل من مساحة النص القصصى ما يثير ، وما يحرك ، وما يصعد بالموقف إلى الذروة فنياً . فهو سبب ضعف المرأة ، ووراء اعتلالها النفسي . وله وجود حقيقي فاعل في المجتمع . بيد أن الكاتبة تكتفى بالتقاط انعكاس سلوكه على المرأة . فحكمت عليه بالنفي بعيداً بعيداً خارج النص ، والصراع ، والحوار . واحتفظت بالشخصيات التي تجمع بينها علاقات شاذة .

هناك علاقة أوديبية بين الأب والبنت في قصة « الأوزة السوداء » . لا واقعية فيها ولا داعي لها . والأب في « سكر نبات » يقف حائلاً دون سعادة ابنته بزواجها ممن تحبه . والأخت التوأم التي سقطت من فوق سطح البيت - بثينة - تمنع سعادة أختها - جمالات - لأسباب خفية ، لا مرئية .

والجانب الضعيف هو الذي يحكى قصة « الضعف المجنون » حيث علاقة غير سوية بين نبيلة الضعيفة ، الأخت الصغرى ، و « عقيلة » الأخت الكبرى . في ظل ترابط مفقود ، وحب معدوم ، وقيم لا وجود لها . ولا نعرف ما هو الهدف الذي كتبت قصة « تابوت الحياة » من أجله ؟ وما المقصود ؟ وما هو الحدث ؟ سيدة تحلم بأن ابنتها في تابوت دائم . والحلم يستمر سنوات وسنوات . وليس ثمة حدث ، أو صراع ،

أر فكرة ، في قصة « شقة في الجنة » . إن هو إلا مقال حول أزمة الإسكان التي أدت إلى أن يقيم الناس في المقابر . وثمة ساكنة مريضة نفسياً . أما « شبابي الذي عد » فإنها مناجاة وليست قصة قصيرة .

ولما كان الواقع الاجتماعي في كليته غير مائل ، ولا يشكل جانباً من جوانب الرؤية الموضوعية والفنية ؛ فإن الكاتبة فصلت شخصياتها النسوية عن زمانهن ومكانهن وظروف بيئتهن . وكأنهن يعشن في فراغ ؛ إلا من هذا لحديث الهامس الصامت غير المنطوق . وإلا من تلك العلاقات المحدودة الضيقة جداً ، المحصورة فيما بين الأخت وأختها ، أو بين الزوجة وزوجها الذي تكرهه ولا تحبه ، أو بين البنت وأمها ، أو بين البنت وأبيها . ومن هنا فإن بعض الظواهر التي تبدو نفسية ، وصور السلوك الذي يكشف عن اضطرابات عصبية وسيكلوجية ؛ بدت غير مقنعة ، وغير مبررة ؛ لأن البواعث إليها ليست مجسدة ، ولا هي منتخبة من واقع تعيشه الشخصية ، أو نعيشه نحن معها ؛ وكل ذلك أثر في بناء القصة القصيرة ، مما أصابها بالاضطراب والاهتزاز وعدم الاستواء .

● شغلت الكاتبة زينب صادق بموضوع « الحب » طويلاً؛ حتى سيطر على كل القصص ، وأصبح هو المحور الرئيسي الذي تدور حوله . طرفاه « رجل » و « امرأة » أو « هو » و « هي » أو « فتى » و « فتاة » ، لكن المرأة هنا في الأربعين أو ما بعدها . والفتاة مثقفة ، عاملة ، إيجابية ، متحررة ، تقفح ولا تنتظر . تفعل ولا تتلقى أفعال الآخرين وصفعاتهم . لم تعد نظرتها إلى الرجل هي نظرة الحقد والتشفي ، والاحتقار ، والامتهان . إنه ضرورة حياة ووجود . زميل في العمل ، أو صديق محب ومحبوب ، أو رئيس في الشركة أو المؤسسة أو المصلحة . هي جريئة بحكم العصر ، والثقافة ، واختلاف الأجيال . كما أنها ليست معقدة نفسياً تنتابها أزمات مدمرة تفقدها التوازن ، والسلوك السوي .

لا أوديبية في العلاقات . إذ إن الخيط الذي يجمع الرجل بالمرأة هو خيط المساواة ، في الفكر ، وفي الثقافة ، وفي التعليم ، وفي المهنة ؛ وقبل هذا وذاك في الطبقة الاجتماعية . معظم بطلات القصص من الطبقة البورجوازية ، ذوات مهن محترمة اجتماعياً . يندر وجود المرأة غير العاملة ، قعيدة بيتها ؛ أو غير المتعلمة . ولعل الكاتبة أرادت أن تعبر عن شخصية جديدة للفتاة أو المرأة المصرية ، وقد اجتازت مرحلة خطيرة مر بها المجتمع فيما بعد الثورة ، وفيها بعد النكسة . وانعكاس ذلك في محاولات التغيير التي أصابت السلوك الاجتماعي . ابنة الجامعة : صحفية ، وطبيبة ، ورسامة تشكيلية ، وباحثة اجتماعية ، ومثلة ، في صدامها مع مجتمع أبوي ، وسلطة الإرث

والعادات والتقاليد ؛ والنظرة التي تصدر عنه في مواجهة الجرة ، والصدق ، والصراحة ، والواقعية .

إلى غير ذلك من الصور ، والمواقف ، والشخصيات ، التي صاغتها زينب صادق ، ووضعتها في دائرة حساسة للغاية ؛ لجلاء ما يخفى ؛ ولعلاج ما يمكن علاجه . إنها دائرة « الحب » والعلاقة بين الفتاة أو المرأة المعاصرتين ؛ وبين « الرجل » الذي هو من ذات الجيل أو من الجيل السابق عليها بشكل أو بآخر . وقد ساعد الكاتبة على الإلحاح في قصصها الكثيرة على هذا الموضوع ، أنها عملت بالصحافة . وهي تستلزم مواصلة الكتابة الأسبوعية : حرفة وهواية وانشغالا خاصا . فقد نشرت معظم قصصها القصيرة في مجلات « صباح الخير » و « روز اليوسف » و « الكواكب » و « الموعد » اللبنانية .

وإذا عرفنا أنها أصدرت ست مجموعات قصصية ؛ فإننا سوف ندهش لحجم ما حظيت به هذه العلاقة من اهتمام الكاتبة . أما المجموعات فإنها : ( عندما يقترب الحب ) ١٩٧٥ ، ( هذا النوع من النساء ) ١٩٨٢ ، ( انقذني من أحلامي ) ، ( أنت شمس حياتي ) ١٩٨٧ ، ( ضاع منها في الزحام ) ١٩٨٧ ، ( أمنيات في ضوء القمر ) ١٩٨٧ . وهي نشرت قبلئذ طوال فترة الستينيات . وهناك روايتان أخريان : ( يوم بعد يوم ) ١٩٦٩ ، ( شهور الصيف ) . وليس من شك في أنها تختلف عن كاتبات أخريات ؛ بمثل ما تعدُّ واحدة ممن أسهمن - على نحو ما - في مسيرة القصة القصيرة المصرية .

أرادت الكاتبة من اختيار بطلاتها ، منطلقات متحررات ؛ أن تتعمق نفسية المرأة الجديدة . وأن تبحث في الجانب المستور من مشاعرها الدفينة ؛ وهو ما لا يستطيع كاتب أن يتلمسه أو أن يصوره بصدق . وهي تقدم ذلك في موقف يتطور ، وحدث يتصاعد ، وداخل يعبر عن الخارج ، وينمو به ليفرض نفسه عليه . ويستطيع الناقد أن يضع يده على الموضوع ، والمكان ، والزمان ، والمغامرة ، منذ الفقرة الأولى : ( استهوتني المغامرة ، التقينا في منتصف الليل ، في مقهى فندق كبير . رجلان وحدهما ، ثالث معه صاحبه ) ٦ . قصة « عندما وجدنا الدفء » - مجموعة ( عندما يقترب الحب ) . ورغم ما يبدو من ألفة وانسجام ظاهرين ؛ فإن الفتاة تحس بالغربة وهي وسط أصدقائها . كما تدرك عمق تلك النظرة التي ينظرون بها إليها ؛ حتى صديقها لا يقبل منها أن تقص شعرها كالصبية .

وتتوفر عناصر الحب ، والمكان ، والرجل ، والمرأة ، في قصة « الحديقة »<sup>٣</sup> . كانت تحب الرقص والحفلات والنزهات . كان لها عدد كبير من الأصدقاء والصديقات ( ١٥ . دائما هناك صاحب أو صديق أو حبيب للبطة ، لا تخلو منه قصة . وقد يكون متناقضا في

الفكر والمشاعر مع انطلاق البطلة ، غير المقيدة . وربما يؤدي هذا الاختلاف إلى موقف صارم من « الرجل » يدعو إلى عدم حبه ( الشجرة ستبدلك الحب إذا أجبته ، أما الرجل . لا تقولى أبداً أحبك ) ١٧ .

والمرأة على هذه الصورة تريد أن تثبت استقلاليتها وتفردا . إنها ليست رقياً في مجموع الأرقام . هي ذاتها ، وهي نفسها ، وهي « الكل » . ( النساء في الطريق كأنهن رأس واحدة . لا أريد أن أكون جزءاً من هذا الرأس المكرر ) ٢٦ . وتطالب « الرجل » بأن يؤكد ذلك ويشعر به ويعلنه ( ... وتقول إنني لست وحيدة في المكان .. أن تلاحظ تصفيف شعري وعقدى الجديد . أن تقول إنني مختلفة عن النساء ) ٢٧ . رغم زحام الحفل فإنها تشعر بالوحدة . ومع فرح الجميع فإنها تستشعر الحزن والكآبة . وفي انطلاق الجميع يتولد إحساسها بالاختناق .

ويزداد الشعور بالغربة لدى الرسامة في قصة « آخر الصيف » - مجموعة ( عندما يقترب الحب ) : ( أحياناً في الطريق أو في مكان عام أدير رأسي بين مجاميع الناس الهائلة ، فلا أجد أحداً أعرفه أو يعرفني . هل أنا ابتعدت عن الحياة العامة . أم هم غرباء عن البلد فلا أعرف أحداً منهم . أحياناً وأنا في سيارة أجرة أنظر إلى السيارات الأخرى المجاورة تحرفني رغبة أن أحيي أحداً . أبتسم لأحد . أشير لأحد . وأجدهم غرباء حولى . كأن كل معارفى تركوا البلد وجاءت بدلم هذه الوجوه الجديدة ) ٧١ . ( نظرت إليه وجدت وجهه غريباً . كأني أراه لأول مرة . واحد من الوجوه الغريبة التي أراها في الطريق أو في مكان عام . لا أعرفها ولا تعرفني ) ٧٢ .

طبعي ألا أنتظر أن يكون وراء الحديث عن الوحدة ، وتناول الإحساس بالغربة ، فلسفة وجودية ، أو رؤية عبثية . فالكاتبة لا تنطلق في قصصها القصيرة من مذاهب فكرية أو عقدية أو سياسية ؛ أو إجتماعية . إنها - فقط - تجسد شعوراً إنسانياً تعانيه البطلة : إماً بسبب أزمة فردية خاصة في العلاقة بينها وبين الرجل . وإماً لأن نظرة المجتمع والناس حادة جارحة . وإماً لأنها منطلقة ، لا تحد من حركتها قيود أو حدود ؛ ولا تحد من يسايرها من رفيقاتها أو من يستجيب لها من الرجال ، وهكذا .

ويتولد هذا الإحساس بالغربة رويداً رويداً بالتجربة والممارسة الواقعية . فالفتاة الجديدة التي تريد الرجل ، وتسير يدها في يده ، وتختلف معه إلى أماكن كثيرة ، في الليل والنهار ، وتستمتع إلى آراء متقدمة من « الرجل » في السياسة والعمل والديمقراطية وحرية المرأة ، واحترامها لذاتها وإيجابيتها ؛ سرعان ما يتعري عند الامتحان العملي الحقيقي . ( في يوم ما قلت . هذا من بحثت عنه دائماً . يعجب بي ويعمل . وقلت له



إنني أخبرت أهلي بحبنا . قال لتحرجيني ، وتقدم خاطباً . بدأت معاملته تختلف ويؤجل . إلى أن نعرف بعضنا بعضاً أكثر . وربما كل منا عرف أنه لا يصلح للآخر . لكننا نؤجل إعلان قرارنا ) ٩ . قصة « عندما وجدنا الدفء » .

والمجتمع يستنكر أى سلوك من المرأة ؛ حتى وإن كان غير إرادي ، وبلا قصد ؛ وهو يرفض الحرية المطلقة « حكاية كان » - مجموعة ( هذا النوع من النساء ) . والقصة جيدة . حيث الموقف بسيط ومكثف . والمشاعر ذاتية خاصة جداً . والفكرة داخل رأس البطلة . والقصة تقع في صفحتين من القطع المتوسط ، لا يقبل المجتمع - رغم المظهر البراق والأرستقراطية - ما يسمى قبلة الصداقة والوحشة ، حتى وإن كانت عفوية . ومع ذلك تظل المرأة صاحبة القرار الحر ، والإرادة القوية ، في « تحولات في قدر إنسان » . مجموعة ( انقذني من أحلامي ) ، « امرأة بين نارين » ، « إنها ليست تيبى » - مجموعة ( أنت شمس حياتي ) ؛ « أجمل ما في الحياة » ، « الذي يحبني » - مجموعة ( عندما يقترب الحب ) .

وفي المقابل نراها تقول رأيها في الرجال ، والناس ، والأشياء ( مقاييس الأشياء في زماننا أصبحت عجيبة . الصوت المرتفع هو الذى يسمع منه كان تخريفاً ما يقوله . الناس أصبحت مثل السيارات في طرق عاصمتنا . يسرون وأبواقهم تدوى . وبدأت الثورة تزحف من رأسى إلى قلبى إلى جسدى . الآن لا يمكن فصل الأشياء عن بعضها . الحب ، العمل ، والحياة العامة ، كلها مرتبطة . الأقوى هو الذى يؤثر على الآخرين أو يتغلب . وثرث على الأقوى وتشاجرت مع حبيبى ، وقلت له بحدة : مللت الانتظار المتوتر والسكينة المقتلة . عندما أقلق أغسل ملابسى . وأنظم دولابى . ملابسى دائماً نظيفة ودولابى منظم . ملابسى تحمل الماركات العالمية . يحضرها لى كنوع من المهدىء . لكن المهدىء إذا زاد الإنسان في تعاطيه ينقلب إلى ضده ) ٣٩ . قصة « شيش كباب » - مجموعة ( عندما يقترب الحب ) .

وترفض الزيف ، والخداع ، والطبقات الجديدة التى يقوم كيانها كله على ذبح الآخرين . تدين العلاقات الزائفة ، والأخلاقيات الهابطة الخادعة ، والكذب ، والنفوس الضعيفة . وترى أن هذه الصور تحمل ملامح واحدة ، ومنطقاً واحداً ، وتستخدم أساليب واحدة ، عملها واحد ، وطعامها واحد ، ونوع الراحة لديها واحد . لكن البطلة في قصة « وجه لطيف وقت العشاء » تنقد كل هذا وتبحث عن وسيلة لتغييره . وهى تستنخر في قصة « استنزاف » مما يتكدس في صفحات الصحف من قرارات ( ولم أدر ماذا يعنون بهذه القرارات التى يتخذونها وعندما تبينت الكلمة ضحكت ) ٦٤ .

ولا يخفى أن الكاتبة زينب صادق سعت من أجل أن تصوغ موضوعها الأثير : في أكثر من شكل ، لذا جاءت مجموعتها ( هذا النوع من النساء ) وقد ضمت عددًا من القصص القصار جدًا ؛ أو المواقف الخاطفة ، التي يغلب عليها « الفكر » في بعض الأحيان . اصطفت الكاتبة لكي تقول رأيها بوضوح على لسان شخصية أو شخصيتين . وعناوين هذه المواقف وتلك الصور : قوة الحب - ماذا أريد أكثر من هذا - كم . كم كنت أحبك - واحدة من قصص الحب - لحظة شوق - لماذا قلت أحبك - خطاب حب من ربع قرن - امرأتان - الزوجة - رجل يحب - قبله صغيرة لا أكثر . ولا تزيد الصورة عن صفحتين اثنتين .

وعلى هذا النحو تتكون مجموعة ( أنت شمس حياقي ) من بعض المشاهد والصور ، التي تعطى نماذج لعلاقة الرجل بالمرأة . والتي تقول الكاتبة من ورائها ما سبق أن عرضته في قصص قصيرة سابقة . زواج الصغيرات بكبار السن . اللقاء بعد طول غياب . الزواج العرفي . تسلط امرأة . والكاتبة لا تتعمق نفسية المرأة أو الفتاة ؛ ولكنها تقض بشكل خاطف سريع ومباشر . عناوينها يفهم منها مضمون القصة ؛ لمباشرتها ووضوحها : هلوسة رجل - صديقتي تحب - الحصان الجامح - المثقفون لا يشاهدون التليفزيون - ذنوب رجل - الممنون للخارج - صدمة رجل - زوج أطفاف هانم - اغتصاب . تسع وعشرون صورة لا تزيد كل منها عن ثلاث صفحات . ولأول مرة يحكي « الرجل » تجربته في قصة « زوج أطفاف هانم » . وقد قدمت جل القصص على لسان البطلة - المرأة .

تنتمي مجموعة ( أمنيات في ضوء القمر ) لنفس الاتجاه . لقطات خاطفة عابرة ؛ وليست مواقف معمقة أو أحداثًا مكثفة . لا تستهدف من ورائها أشياء مهمة في حياتنا الاجتماعية ، وعلاقتنا الإنسانية . قد يفهم منها أن الكاتبة استمعت إلى حكاية ما أو قرأت حادثة معينة أو أثارها طرفة ، أرادت أن تنقلها إلى القارئ ؛ لتثيره أو لتسلية . لذا فإن هذه الصور وتلك الحكايات كانت بمثابة ثمرات أدبية نقتتها أدبية حرفتها الكتابة ، عن نساء وفتيات ورجال ، لا يحسنون الصياغة الفنية ، والحبكة القصصية ، والنسيج الحكائي . ونظرًا لأن « الفكر » لا يعينها وكذلك « القضايا » الجادة الحادة التي تضطرب في حياتنا الاجتماعية ؛ فإنها أغفلت المرأة الكادحة : عاملة وفلاحة وبائعة جوالّة وممرضة ، وغيرها وغيرها ممن ينتمين إلى فئات مطحونة ، مدمرة ، مقهورة ، مستغلة .

لم تحتفل الكاتبة باختيار العناوين ؛ وآثرت المباشرة الصحفية ؛ والصياغة الصحفية

أيضاً . إنها حكاوى صديقة عن بعض ما تعرفه عن صديقاتها أو زميلاتنا ، تحكيها بشكل بعيد عن التوليف والابتكار والإبداع : سفرجى الصالون - المدموازيل - نصيحة من بابا - القلب يخفق بالحب لأسباب كثيرة - الزوج النكدى - امرأة ذات خبرة - دعوة شرقية - ثورة المثقفات - هل انتهى عصر الحب - العطاء يفعلون هذا - كاره النساء - اللون الأصفر .

وتجيد الكاتبة « الحوار » ؛ وتجعله أداةً وحيدة في رسم الصورة ؛ وصياغة الموقف ، والكشف عن أبعاد الشخصية . مثال ذلك قصة « الحقيقة أحياناً » . حيث تكتب حواراً دالاً على جودة في الصياغة . بين القاضى ، والطبيبة النفسية ، التى تدافع عن حرية المحبين . وهو العنصر الأساسى فى قصة « حالة ليست خاصة » . طبيبة نفسية مريضة بذات المرض الذى تعاني منه إحدى المريضات ؛ وقد جاءتها لعلاجها . وفى قصة « أزرق . رمادى . أسود » - مجموعة ( أنقذنى من أحلامى ) مواقف حوارية جيدة . يتخلل كل موقف فقرة سردية قصيرة ؛ تصف المكان ، أو الجو ؛ أو تهيء لما هو قادم . والحوار قصير جداً ، جملة مذبذبة . وهو العمود الفقري لبناء هذه القصة . المتحاوران ، أنا - هو . البطلة - الرجل .

كما تستخدم « الحلم » فى هذه القصة ، وتضع « الحاملة » مقابل « الواقعية » . ص ٢٧ ( يا حبيبى حلمت بحديقة وطيور مغردة . فرحت بصوتها . وقمت مننشية بالحلم . جمعت ملامح وجهك فوق وسادى . احتضنتها ونمت على أن أحلم حلمًا آخر طيباً . لكن الحلم الثانى كان مزعجاً . كنت وكأنى فوق لعبة من ألعاب الألغاز حائرة فوق سطح كبير لبناء . به سلام كثيرة . صاعدة وهابطة . لم أدر أى سلم أصعده وأى سلم أهبطه لأخرج من لعبة الألغاز هذه . قمت مترعجة مكندرة وفى رأسى صداد . قال : سأحقق حلمك الأول وأنسيك الثانى وستشفين من الصداد ) .

وتمزج الكاتبة الحوار الخارجى بالحوار الداخلى ثم حوار البطلة مع نفسها ، تعليقاً على تلك الجمل القصيرة جداً التى تجرى على لسان كل منها ، فى قصة « أوقاتنا السعيدة » - مجموعة ( ضاع منها فى الزحام ) . تقول البطلة لنفسها ( .. فى الصباح تختلط الأشياء ببعضها . الحب بالكراهية ، الأمل باليأس . المعقول باللامعقول . الاحتقار بالحاجة . مشاعر الليل الحميمة تندثر فى مشغوليات ومطالب الصباح . يا أوقاتنا السعيدة لماذا يطلع عليك النهار ) ٥٠ .

ويلاحظ الناقد المدقق أن عددًا من القصص يركز على ابتعاد البطل عن البطلة ؛

لسبب أو لآخر ، مدة طويلة من الزمن ؛ ثم يكون لقاء بعد هذا الانقطاع . تكون حياة كل منها قد حفلت بمتغيرات كثيرة . ويطلب إليها أو تطلب هي إليه ، عودة المياه إلى مجاريها أو الزواج . وقد حدث هذا في قصة « رجل من الماضي » - مجموعة ( ضاع منها في الزحام ) بعد خمسة عسر عاماً . وفي قصة « هذه العواطف العجيبة » وهي من القصص الجيدة . العائد بعد غيبة كان أول رجل في حياة البطلة . ولما كان الغياب قد طال ؛ فإنها تفاجأ بزواجه وبأنه أنجب ولداً وبناتاً . وعيناً حاولت تذكيره بنفسها ؛ لكنها فشلت . وفي قصة « حلم طبيب البحر » يكون لقاء ؛ ثم حنان ؛ يدعوها إلى أن تتساءل : « من الذى قال لحنان أقوى من القسوة والماء أقوى من الصخر . كاتب أم شخص عادى ) ٨٣ . وفي قصة « انقلدني من أحلامي » تحقق المصادفة ما لا يعقل . طبيبة تلقى بزميل لها كانت تحبه . وبعد أكثر من تجربة الرجال الأزواج ، تذهب إليه ليعالجها من أحلامها المزعجة ؛ فهو طبيب نفساني . فإذا بها تكتشف أنه هو أيضاً كان يحبها ويريدها زوجة . في حين أنها كانت ترفض فكرة زواج الطبيب من طبيبة !

● دخلت نوال السعداوى ميدان القصة القصيرة وهي مسلحة بمجموعة من الأدوات والمعارف التي استندت إليها ، وأفادت منها ، وهي تكتب . يقف في مقدمتها ثقافة علمية وطبية ، ساعدتها في معرفة أمراض الجسد ، وتكوينه ، وحاجاته ؛ وما يتصل منها بالحاجات العضوية والجنسية بخاصة . أضافت إلى ذلك ثقافة نفسية أتاحت لها فرصة دراسة النفس البشرية ، وأمراضها ، وتقلباتها ؛ وما يتعلق بنفسية المرأة ؛ والمدارس العلمية التي فسرت سلوكها وانفعالاتها ، وعواطفها ، وغرائزها . وشهرات النساء في التاريخ ، وفي الأدب ، وفي عالم الأطباء النفسيين . ثم اختارت لنفسها موقفاً سياسياً بارزاً ، تدافع فيه لا عن الحقوق التقليدية للمرأة ؛ ولكن عن مطالب جديدة ، تحدد علاقتها الداخلية بالرجل ، وبالمجتمع ، وتعلن عن دورها في كل شأن من شئون الحياة . وقد أصدرت عدداً ملحوظاً من الكتب اللافتة ، التي اعتبرت فريدة في هذا المجال ؛ جعلت الأنظار تلتفت إليها ؛ لأنها كسرت وحطمت حواجز كانت تحول دون ظهورها فيما قبل . ولأنها اتسمت بجرأة غير مألوفة ، وصفها البعض بالشذوذ . وإن كانت هي قد سخرت الحقائق العلمية والطبية المرتبطة بالتكوين العضوي والبيولوجي للرجل والمرأة ، لخدمة أفكارها التي تؤمن بها ، والآراء التي تعلنها ، والدعوة التي تدهو إليها ؛ حتى لا تطلق صيحات فارغة في الهواء ؛ أو شعارات جوفاء لا تجد صدى ؛ أو أوهام لا تستند إلى دليل . وكان كتابها المعنون ( المرأة والجنس ) أول خطوة على هذا الطريق . يثل ما كانت أو مجموعة قصصية لها هي ( تعلمت الحب ) التي أتبعته

بمجموعات ( حنان قليل ) و ( لحظة صدق ) و ( الخيط والجدار ) وبعض الروايات مثل ( الغائب ) و ( مذكرات طيبة ) وغيرها .

ولعلنا نلاحظ أن معظم ما أصدرته من قصص ومجموعات جاء في أواخر الخمسينيات وحتى أواخر الستينيات مما قد يدل على أنه كان الفن الأدبي الأول الذي استهوها مع بداية التفكير في الكتابة والتأليف . لكنها مع بداية السبعينيات ، وبعد صدور كتاب ( المرأة والجنس ) اتجهت اتجاها آخر في الكتابة ، وفي النشاط ، والفكر ؛ أثر فيا يتعلق بكتابة القصة القصيرة . فقل إنتاجها في هذا الجانب ؛ كما ضعف من الناحية الفنية .

كانت بداياتها الفنية الأولى في القصة القصيرة تبشر بكتابة مؤثرة ؛ لو أنها توفرت على الإخلاص لهذا الفن وحده ؛ ولو أنها عمقت قراءتها في أصوله ، وتقنياته ، وأهم آثاره ، والقواعد التي ينبغي أن توضع في الاعتبار عند الكتابة . ونستطيع الإشارة إلى بعض القصص التي ضمنها مجموعة ( حنان قليل ) ١٩٦١ . مثل : « حنان قليل » ؛ وهي من القصص الجيدة جداً ، و « مجرد صورة » . و « الدوسيه الضائع » التي تتناول الأوضاع البيروقراطية في الإدارة بالنقد . و « سوسن » التي تتناول ضياع الأطفال بسبب زواج الأمهات ؛ وإهمالهم والتغاضي عن مشاعرهم ؛ بمعنى أنها اقتربت من بعض مشكلات الواقع الإنساني والاجتماعي ؛ كما اقتربت من خصائص فن القصة القصيرة . لكنها ما إن بدأت تسلك في حياتها ، وثقافتها ، وكتابتها ، دوراً آخر ؛ حتى خصّصت كتابتها لقضية معينة ، وشخصية معينة ، وموضوع واحد ، عرضت لمختلف أوضاعه وزواياه . لم تحدد عن المرأة ، وانشغلت بهم واحد هو علاقتها بالرجل ؛ وعلاقتها هي بجسدها . فلم يكن ثمة من يلتفت إلى جسد المرأة ، وعدم الحجل من تصويره ، والحديث عن رغباته ، من خلال موقف المرأة نفسها منه ، ثم موقف الرجل والمجتمع . وقد ركزت في العلاقة التندية التصادمية بين الرجل والمرأة ؛ والحرب المستعرة بينها ؛ وكيف أن الانتصار للمرأة دائماً . لأنها امرأة خاصة ، مجربة ، مشبعة ، تواجه رجلاً خاصاً ، مجرب هو الآخر ، ذئب ، تعود على الانتصار ؛ فيه سمات خاصة ؛ لا يخضع للمرأة ، وإنما يخضع هو الكثيرات .

واحتلت عقدة أوديب ، واليكترا ، جانباً من المساحة القصصية ؛ ومن تفكير الكاتبة ، علاقة الأب بابنته ؛ والأخت بأختها ، والأم بابنها ؛ وقد مارست التحليل النفسي ؛ أو قدمت نماذج تعاني من أمراض معقدة ، عصائية ؛ وانفصام . ويكون « الجنس » عاملاً ضاعطاً ، ومؤثراً فعلاً ، ومحوراً أساسياً في كل القصص . لذا كانت صورة « المرأة » هنا مختلفة عما قرأناه عند كاتبات أخريات . فقد رأت هدى جاد في

الرجل خشونةً ، ومهانةً ، وشذوذًا لا أخلاقيًا . ومع ذلك كانت المرأة ضعيفة ، مستسلمة ، تصفع ولا ترد الصفعة . لا احترام في العلاقة . ولا مساواة ولا ندية . حيث لا تنكأ القوى . مما جعل الصراع يختفى ويتوارى . وتكون الغلبة للرجل على طول الخط . مع الهروب من قضايا الناس والواقع الاجتماعي .

وسعت المرأة إلى الرجل في قصص زينب صادق ؛ باعتبارها ذات شخصية متحررة مستقلة ، صادقة مع نفسها ، ومع ما وصلت إليه من ثقافة ؛ مما جعلها نموذجًا مختلفًا عن الجدة والأم والحالة والعمة . وهي تسعى للرجل محتفظة بشخصيتها وإرادتها واستقلالها . واثقة من كل ما تقول وما تفعل ، ومن ثم فإنها ترغب في علاقة واضحة ؛ مع الرجل الصديق ، الزميل ، الحبيب . وقدمت زينب صادق صورًا كثيرة للمرأة أو الفتاة التي لا تخرج عن هذا الإطار المرسوم في ميدان الحب ، والعلاقة الجديدة ، مع ابتعادها عن المرأة المصرية الكادحة والعاملة .

● أما إحسان كمال فإنها رأت أن الرجل والمرأة عنصران مهمان في المجتمع . كل منهما يعاني ، بما يملك من قدرات وإمكانات . وإن كانت معاناة المرأة أكثر تقديرًا وإكبارًا . هي المحور ، وهي البطولة ، في التربية ، والتأيد ، والمساندة ، والصبر ، والكفاح اليومي الشاق . فليس ثمة صراع بينها وبين الرجل . فالمرأة عادية ، والرجل عادي . وإن كان الدور الذي تلعبه المرأة يحظى بكل الاحترام والاحتفال والتقدير . وفي هذا اللون من الحياة ، ومع هذه الشريحة الاجتماعية لا وجود للرغبات الجنسية أو العاطفية الجارحة ، ولا شذوذ ولا مركبات نقص نتيجة التواءات نفسية أو تعقيدات فكرية . وثمة اقتراب من الحياة الواقعية .

بينما نوال السعداوى : الطبيبة ، الأستاذة ، العالمة ، السياسية ، صاحبة الدور المهم في الحركة النسائية عالميًا ومحليًا ؛ فإن المرأة عندها أقوى من الرجل في النهاية ، تستطيع أن تصارعه لتصرعه ، ولتنتصر عليه . إنها معه في حلبة سباتي . الهازم هي . والتحدى قائم ودائم . جاد وحاد ومرسوم بدقة . لكن دائرته لا تضم إلا « الجنس » أولاً والجنس أخيراً ، مع عدم الإذن بدخول هذه الدائرة لامرأة فقيرة من القرية ، أو تعيش في قاع المدينة ، أو تطحنها القوى الضاغطة ، أو تشقيها وفاة الرجل ؛ فتتكفى على رعاية الأبناء . أو ... أو ... وغيرها ممن لا يملكن هذه المواصفات الفريدة ؛ ولئن لا يخضعن لتجارب العالمة الطبية ، الباحثة في النفس البشرية .

كما أن الدائرة المغلقة المظلمة لا تنير جوانبها وأركانها لمشكلة هنا ، أو قضية هناك ،



أو مسألة تؤرق جموعاً كثيرة جداً من البشر الذين يعانون ، ويعرضون ، ويتأكلون ، ويموتون ، وتطحنهم تروس أصحاب الثروة ، أو السلطة ، أو الطبقة المستغلة . إن المنطقة التي تلعب فيها نوال السعداوى ، من أجل « المرأة » علفت عليها لافتة كبيرة تحمل تحذيراً خطيراً : ممنوع الاقتراب والتصوير . لقد ارتضت هي ذلك واختارته . فانتحت هي وبطلاتها مكاناً قصياً . وسورته وأحاطته بموانع حديدية . ومع مضي الوقت أصبحت المنطقة بمن فيها ، وبما يعتمل داخلها ، وبمن تقوم على حراستها ، بعيدة عن عيون الناس ، وقلوبهم ، وأفكارهم ، وحركتهم .

في كلمته التي قدم بها مجموعتها ( لحظة صدق ) سَجَّل يوسف إدرس بذكاء شديد قريباً من هذه الملاحظة ، حيث قال : ( .. إنها مجموعة من القصص لم تكتبها مراهقة أدب أو هاوية شهرة وإنما كتبها كاتبة حقيقية تعرف وتدرك معنى الكتابة ودورها وخطورتها ؛ ومن أجل هذا نحن نطمح من نوال السعداوى في الكثير ، نطمح فيها بعد أن وجدت نفسها أن تجدنا نحن ، وتجد حياتنا ومشاكلنا وأن تخرج حتماً من الذات النسائية إلى الذات الكبرى غير المحدودة ) ١٣ - ١٤ .

أما الدكتورة لطيفة الزيات فإنها في تعليقها على قصة « الخيط » في مقدمة كلمتها عن مجموعة ( الخيط والجدار ) سرَّبت كلماتها التي تحمل رأياً - في هذا العالم - في همس شديد وبلا ضجيج أو صراخ في ثنايا قولها : ( والكاتبة تستخدم أسلوباً ينأى عن الواقعية ، لتصوير العالم الداخلي ، أو مجرى الشعور لامرأة تصارع من أجل تحقيق التكامل النفسى . والصراع هنا ، وإن جرى على مستوى الحلم ، وفي انفصال كامل عن الواقع ، صراع حاد ومرير . فالشخصية التي تخلفها الكاتبة تعاني مرضاً نفسياً يسد عليها منابع الخلاص ، والحب ، وبالتالي منابع الحياة ) ١٤ .

تحدد رأى الدكتور لطيفة الزيات في أن نوال السعداوى تنتقى عالماً خاصاً جداً . تجرى وقائعه وأحداثه في « الأحلام » ومن خلال الكوايس المزعجة . تسود فيه الأمراض النفسية والعقلية التي يحتاج أصحابها إلى مستشفيات خاصة ، لبحث حالاتهم وتشخيص أمراضهم ، وتوصيف الدواء الصالح لهم . لكن ذلك كله ينأى عن حركة الناس العاديين الذين يعيشون حياة عاقلة وواقعا عادياً . لذا فإنه في انفصال كامل عن المجتمع والواقع المعاش .

حتى أن الدكتور على الراعى الذى حاول تصنيف فئات الأبطال الذين تصورهم نوال السعداوى ، كما حاول إرجاع القهر الذى يعانى منه أبطال القصص إلى الظلم

الاجتماعي والشعور بالانسحاق ؛ وهو ما يرد عليه ؛ انتهى إلى القول بـ ( ليقرأ من شاء من الناس هذه القصص لذاتها غير أني أدعو بعضاً من قرائها إلى النظر بوصفها مقدمات في الكتابة القصصية أدت إلى عمل ناضج جدير بالتقدير هو رواية « الغائب » ١١ . إنه - هنا - يحكم ويقيم عملاً آخر ليس قصة قصيرة ، وليس مجموعة قصصية . أما هذه فإنها مقدمات في الكتابة . بمعنى أنها تجارب . علماً بأنه سبق لها تجارب أخرى فيها ما هو أنضج من حيث الفن . ولم يدخل الدكتور الراعي في تفاصيل البناء ، ولا في عناصر التشكيل الفني ، ولا في تناسق الموضوع والشخصية مع الشكل والقالب اللذين صيغا فيه . بل إنه شغل - أولاً وقبل أى شيء - بما أسماه بالقنات المقهورة بسبب الجنس ؛ أو بسبب المكاتب ؛ أو بسبب الجدار !

ولست أدري ما هو السبب القاهر الضاغظ الذي يدعو الكاتب المحترم أو الناقد المثقف إلى المجاملة السافرة أولاً ؛ وإلى إخفاء رأيه الموضوعي ثانياً ؛ وإلى الالتواء بحثاً عن منافذ للهروب أخيراً ؟ ولا أظن أن نوال السعداوى أو غيرها من الكتاب يتحملون مسئولية ما يقوله النقاد عنهم . لأن دور المؤلف المبدع ينتهي عندما يصبح إنتاجه بين أيدي القراء جميعاً . ونحن سوف نتعامل مع نصوصها ، دون اعتبار لما قيل أو كتب عنها .

تكاد مجموعتها ( لحظة صدق ) تقدم صورة كاملة لشكل العلاقة بين المرأة والرجل ؛ ونوع الصراع المحتدم بينهما . وخصوصية كل منها . ( كل ملاحظها غريبة بالنسبة للملامح النساء وملامح متسقة متكاملة تنطق بأنوثة عارمة ولكنها أنوثة غالية مثقفة تثير في نفس الرجل المغرور برجولته بالذات رغبة عنيفة في تحديها وإخضاعها ) ١٨ . (عينها تنظران إليه في قوة وكبرياء وعناد ) ٢٣ ، ( وهذه المرأة الجالسة إلى جوارى . أليست هي كبقية البشر . إذا أعطت لا تأخذ . وإذا أخذت لا تعطي ؟ ولكنها عنيدة ذكية . يبدو أنها مثلى تماماً . من نوعى . من فصيلتى . إنها لا تعطي ) ٩٣ . ( كانت قد بلغت من النضج ، وفهم الحياة جداً لم تعد معه تخشى تجربة أى شيء . ولكنها تريد أن تختبر هذا الرجل ) ٧٧ . ( يجب على ألا أعبا بشيء أنا حرة في حياتي الخاصة مثلك . لقد نلت اللسان كما نلت أنت وأستغل ما تستغل أنت ، واستلم ماهية مساوية لـ هيتك . يجب أن أمارس حريتي كما تمارسها أنت ) ٥٢ . هذه هي المرأة التي يصيح بها قائلاً : ( التحدى في عينيك يرغمنى على القسوة ) ٣٣ .

والرجل الخاص جداً في قصص نوال السعداوى ( أنا رجل قوى ناجح . لم يمنحنى

أحد القوة والنجاح ولكني أنتزعتها نزعاً من بين فكيّ العالم .. وإني حين أريد امرأة فإنها تركع لى وتعطينى كل ما عندها دون أن أعطيها شيئاً . هذا شيء طبيعى ( ٩٢ . ) لقد أحبته مئات النساء من قبل ولا تزال تحبه العشرات والعشرات وهو يبتكر فى كل يوم أساليب جديدة للهروب من النساء ) ، ( بل أحياناً ما كانت المرأة هى التى تدفع له حتى لا يقطع صلته بها إلى الأبد وتظل تخدع نفسها بذلك الأمل الكاذب فى أنه سيأتى يوماً ( ١٧ - ٢١ . ) أيمكن له بعد هذا العمر الطويل وتلك الصولات والجولات فى عالم النساء وذلك الانتصار الساحق مع امرأة وأخرى أيمكن له بعد كل هذا أن يشك فى رجولته ؟ أن يشك فى سحره ؟ أن يشك فى قوته ؟ ( ٢٥ . إنه يتحدث دائماً بزهو ( ذلك الزهو الذى يملأ الرجل حين يعتقد أن المرأة قد أحبته وأنه ملكها ) ٢٧ .

العلاقة بين هذه النوعية من البشر علاقة خاصة هى الأخرى . تحددها دائماً الفقرة الأولى فى كل قصة : الحدث المرتقب . الرغبة السافرة لدى كل منها . فى كلمات حادة لا زيادة فيها ولا حشو ولا فضفضة . والمكان توصف تفاصيله وأركانه : لا رغبة فى التصوير ، ولكن لمواءمة الحالة التى يكون عليها « البطل » والبطله ، ويرتبط - إلى حد ما - بسلوك الشخصية المحورية فيما قبل الآن . وهو غالباً غرفة نوم ذات سرير واحد . والمفردات زجاجة خمر حولها بضعة كئوس . وهما معاً . وثمة تتبع أى دقيق لكل تأمة أو حركة .

ولما كانت الكاتبة لا تحتفل بالهندسة ودقة الإحكام : ولما كان « الحدث » وحده هو شغلها الشاغل ، وهو حدث يتكرر للأسف : فإنها لا تعيد النظر فى الصياغة الفنية . من ذلك مثلاً أن الفقرة الأولى فى قصة « الجانب الآخر » هى بعينها الفقرة التى تبدأ بها قصة « من أجل المعرفة » ملامح المرأة . العربية . حركة شعرها التى تتأثر بالهواء . النسومات التى تعبت بالوجه والشعر والخدين الجالس أمام عجلة القيادة . نظرتها إليه . وهذا نلاحظه أيضاً فى قصة « الخيط » من مجموعة ( الخيط والجدار ) حيث تتكرر فقرة واحدة كاملة فى صفحة ٤٥ ثم فى صفحة ٦٠ كما هى . وثمة فقرة أخرى مكررة بالنص فى صفحتى ٤٣ ، ٥٩ . فلا غرابة إذن أن تتكرر شخصية المرأة . وشخصية الرجل ، وأن تثبت العلاقة عند بعد واحد فقط ، يتمثل فى الصراع : الذى يستهدف انتصار طرف على الآخر .

فى قصة « قلبى الذى عصيته » تقول المرأة « سأهوى بك إلى أسفل » ٤٤ . وفى قصة « حينها ينهزم الرجل » ( كانت تريد أن تخضع رجولته المغرورة . أن تشعر به وهو

ذليل جريح يتعثّر في استسلامه لها ، ويبكى ضعفه وهزيمته . أن تلف حول عنقه خيطها الحريري وتشده وراءها . كانت مثله تنشد الانتصار بأى شكل وبأى ثمن ( ٢٥ . والرجل يقول في قصة « لحظة صدق » : ( هذه المرأة يجب أن تسحق ! وإني لقادر على سحقها . هذه العنيدة المتكبرة ! سأعلمها من أنا ! سأجعلها تذكرني دائماً . وكلما ذكرتني نفذ الخنجر المسموم إلى قلبها من جديد . الخنجر الذى طعنت به كرامتها وأنوثتها وشخصيتها ) ٩٤ . إنه يراها متناقضة ، تتباين تيارات التعبير التى تمر بعينها دون أن تفصح عن شيء محدد . ( نظرة الحنان تحرك قلبه . ونظرة التحدى تثير رجولته . الأنوثة العارمة فيها إلى جانب تلك القوة التى تكاد تشبه قوة الرجولة ؟ الأنوثة التى تشعره برغبة عيفة فى الالتصاق بها . والرجولة التى تشعره برغبة مثلها فى الفرار منها . التناقض العجيب فيها ) ٣٥ .

لكن الكاتبة تنتصر للمرأة ؛ حتى وإن كان الموقف غير مقنع ، وغير قابل للتصديق والمعقولة . المرأة تغلب بالكلام كثيراً . إذ إنها فى قصة « قلبى الذى عصيته » لم تكن واقعية أو طبيعية . بإرادتها هى اختارت الرجل الناجح المرموق . الطبيب الكبير والجراح الشهير . وقد سعت إليه لجأه وماله ونجاحه ومع ذلك تصفه بأن كلماته لزجة متكلفة خالية من الفن والذكاء . وبأن له « أنفاً منخفضاً قصيراً يوحى إلى بأنه منحط . وشفتين رفيعتين مقوستين إلى أعلى كحاجبى امرأة رخيصة » ٤٤ . سخرت من هذا كله ؛ ومن بساطته وصراحته وصدقه . ما هذا ؟ ثم بعدئذ تترك البيت والسيارة والمائدة الشهية ، والفراش الوثير ، والملابس ، والأحذية ، والنقود ، والأوراق الخاصة ، والبطاقة العائلية . هل هذا هو الانتصار ؟! إنها معركة وهمية صنعتها هى فى خيالها فقط . وأين الآخرون فى هذا العالم . هل تعيش المرأة فى قمقم ؟ وهل لا يجد الرجل ما يشغله فى الحياة إلا البحث عن امرأة عنيدة . متكبرة . شرسة . تشبه بالرجال ؛ كي يخضعها لإرادته ورغبته السادية ؛ بعد أن ميلّ مئات النسوة من المستسلمات فى براءة أو سداجة أو عدم خبرة !.

● حاولت الكاتبة نوال السعداوى - ذراً للرماد فى العيون - أن تقدم صورة إجتماعية حملت عنوان « ثمن الدم » . غير أنها وقعت فى حبال يوسف إدريس . فأعادت صياغة قصته « شغلانة » وجعلت عم أبو محمود الذى يعيش هو وزوجته وطفله وابن وابنة فى غرفة فارغة فوق سطح إحدى العمارات الكبيرة ؛ بلا خبزة . مما يضطره إلى بيع دمه . ليس فى بنك واحد للدم . ولكن فى أربعة بنوك ؛ نظراً لكثرة الأبناء . لأن عبده بطل

يوسف إدريس لم يكن لديه أطفال . وكان يتخذ في كل بنك اسماً مختلفاً . يبيعهم ٥٠٠ سم مقابل جنيه ونصف الجنيه ( سأشترى خبزاً ولحماً ودخاناً وشايًا وكل شيء ) ٦٤ . ونسيت الكاتبة البطيخة التي كان يشتريها عبده - يوسف إدريس عندما يتهور . وفي آخر مرة يموت عم أبو محمود لنفس الأسباب : التي جسّمها يوسف إدريس بحدّة وعنف ودرامية مؤثرة .

إن الكاتبة عندما زعمت لنفسها اللجوء إلى قضايا الواقع : أسلمت وجهها ولجأت إلى يوسف إدريس . وللمرأة عند نوال السعداوى شكل آخر : وصورة ثانية : تكاد تجسدها مجموعة ( الخيط والجدار ) : حيث نجد حالات نفسية خاصة : وعلاقات غريبة يحكمها الشذوذ والعقد المركبة . سلطة الأب مع فتاة بلغت الثالثة عشرة من عمرها ، هي ابنته ، وعمق العلاقة بينها ، ونفاذ تأثير الأب في كل خلية من خلاياها ، وخلجة من خلجاتها . حتى تفاجأ بأبيها مع الخادمة التي في مثل سنّها ليلاً في المطبخ « قصة الصورة » . والقناة التي تمكنت منها شخصية الأب ، فحطمت كيائها ووجودها وحياتها ( كنت أنا قطعة منه ، قطعة من جسده تذوب معه في الألم شيئاً فسينا . وتسلم معه للموت جسدها جزءاً جزءاً ) ، ( كانت تمرّ بي لحظات فإذا بجسد أبي يتراءى لي عارياً ، وأحياناً أرى نفسي عارية . كنت أكره منظر الجسد العاري ، كان يفزعني ومن شدة الفزع كنت ألهث وأحسّ الهواء يدخل صدري ويخرج بسرعة وبحدّة كالإبرة ) ٢٣، ٣٢.

ونراها تعرف الرجل من خلال تفسير جنسي يرد على لسان امرأة « نون » في قصة « عين الحياة » ، بالإضافة إلى تصوير لحظة ممارسة جنسية في نفس الصفحة ١٣٨ . ويتساءل القارئ أحياناً عما تريد الكاتبة توصيله من وراء بعض ما تقدم من شخصيات شاذة ، أو سلوكيات غير سوية ، أو لقاءات غريبة ! هل هي في قصة « الرجل ذو الأزرار » تدعو للخيانة الزوجية ؟ وإباحة علاقة غير مشروعة برجل ، مع وجود الزوج : لا شيء إلا لأن الزوج لا يهتم بمظهره وزيه واختيار أزرار جاكته وإحكام وضعها . أم تراها تحتقر وظيفته وعلاقته برؤسائه ؟ أم ماذا ؟! وهل أرادت بقصتها « الكذب » أن تكفي بصورة حديثة لجلسة تجلسها المرأة الجديدة وهي مستغرقة في القراءة ، وقد كشفت فخذها نصف العاريين ، نصف المنفرجين . وهو ما تسميه الكاتبة بالوضع العادي الذي ( يتخذه فخذها المرأة الحديثة حين تستغرقها القراءة . ذلك الاستغراق الطبيعي لأي شخص مثقف ) . وتكرر هذه الجملة مرتين في صفحتي ٩٧، ٩٩.

وقصتها « لا أحد يقول لها » أقرب نسباً إلى المقالات التي ضمها كتاب ( المرأة والجنس ) . إنها تشبه مقالاتها الأربع المعنونة : البنت - التربية والكبت - الطبيعة

برئية - الأسباب الحقيقية . وربما تكون القصة تطبيقاً تمرينياً لإثبات ما ورد في تلك المقالات من معلومات وآراء حول الطبيعة الجنسية للمرأة والفتاة .

ويخطئ من يظن أن نوال السعداوي ابتكرت تلك الشخصيات الغريبة ، أو العلاقات الساذجة . الجديد فقط هو أن الأمر هنا صادر عن امرأة . أمّا ما بقي فإنه توفر كله في كل ما كتبه ابراهيم المصرى بدءاً من ١٩٢٠ في الصحف والمجلات ، وفي المجموعات القصصية الكثيرة التي أصدرها : حريف امرأة - كأس الحياة - الأنتى الخالدة - الباب الذهبي - صراع الروح والجسد - قلب عذراء - نفوس عارية - قلوب الناس - صور من الإنسان - وغيرها من القصص والمجموعات .

في قصته « حريف امرأة » المنشورة في مجلة « الأسبوع » ١٩٣٤/٢/٢٨ نجد إحسان هانم في علاقتها بابنها محمود : فريسة للأمراض العصابية التي يقول عنها « فرويد » إنها « اضطرابات في الوظائف الجنسية » أو هي « الناحية السلبية للانحرافات » . ودولت هانم في القصة التي تحمل هذا العنوان حطمت بناتها ، وأهدرت حقوقهن ، ودمرت حياتهن بشكل خطير ، لا إنساني . كذلك فعلت الأم في قصة « جناية أم » . ومصطفى حمدي في قصة « سناء واعتدال » : الذي تحركه الرغبة الجنسية كما يقول « فرويد » أو رغبته في السيطرة كما يقول « أدلر » . كذا الأمر بالنسبة لشخصية محمود البورجوازي في قصة « عندما تغرب الشمس » المنشورة في مجلة ( آخر ساعة ) ١٩٦١/٢/٢٨ . ولإبراهيم المصرى مجموعة قصصية بعنوان ( الأنتى الخالدة ) عالج من خلال إحدى عشرة قصة قصيرة الأطوار النفسية التي تمر بها المرأة ، والعرائز التي تتحكم في سلوكها وأفعالها .

وعندما يتعرض ابراهيم المصرى لتحليل شخصياته من الداخل ؛ فإنه يعتبر الشخصية وحدة نفسية وجسمية واجتماعية متفاعلة متكاملة . وهي وحدة ديناميكية تتكون من تفاعل الروافد الداخلية والخارجية وعلاقتها بعضها مع البعض الآخر . بمعنى أنه يأخذ بوجهة النظر الشاملة بالقياس إلى تفسيره للسلوك الاجتماعي . فالشخصية - عنده - كائن بيولوجي ينشأ وينمو في بيئة مادية اجتماعية . والجوانب البيولوجية - سواء كانت عمليات فسيولوجية أو مظاهر عضوية تكوينية - إن هي إلا نتاج تغيرات تتأثر بالظروف البيئية . وأن نموها لا يحدث في الفراغ بمعزل عن البيئة المحيطة ، فثمة ارتباط عضوي واتصال ديناميكي بين الفرد وبيئته الاجتماعية . وعلى هذا الأساس يحتاج فهم السلوك الاجتماعي للشخصية إلى معرفة المجال الاجتماعي ، والإطار



الثقافي ، بما في ذلك من عادات وتقاليد وقيم وآراء وأفكار واتجاهات سائدة تنشأ الشخصية فيها وتتعامل معها .

ولم يحل هذا دون اهتمام ابراهيم المصرى بالطبقات المطحونة نفسياً ، نتيجة الضغوط الاقتصادية والاجتماعية والسياسية عيها . وهى الطبقات التى تنتشر الأمراض النفسية بينها انتشاراً مطرداً . إذ كلما زادت أساليب الحياة الاجتماعية ضغطاً وتعقيداً ، ازدادت معها وطأة هذه الأمراض شدة . فإن القسط الأوفر من الحالات النفسية يرجع إلى المسؤوليات الاجتماعية والأعباء العائلية الثقيلة ومشكلات الأسرة وما يعاينها الفرد فى أعماق نفسه من مشكلات تصل اتصالاً وثيقاً بحياته العائلية . هكذا يفهم ابراهيم المصرى ، الذى حرص على أن يكتب قصصاً قصيرة . وما هكذا كتبت نوال السعداوى التى جاءت بعده بأكثر من أربعين عاماً . لا فى القدرة على التحليل . ولا فى مهارة التشكيل الفنى . ولا فى الاقتراب من الواقع الاجتماعى والأخلاقي والاقتصادى . علماً بأنها فى كتابها ( المرأة والجنس ) أرجعت كل ما يحدث للمرأة من اضطرابات نفسية وسلوكية إلى المجتمع .. تقول فى صفحة ٣٨ ( لكن المجتمع بنظمه وقوانينه ومؤثراته وضغوطه يكبت المرأة فيعوق هذا الكبت نموها الفكرى والنفسى ، ويحول دون تحررها من السلبية والاعتماد على الآخرين ، وتظل كالطفل فى مراحله الأولى من النمو عاجزاً عن الاستقلال والإيجابية وحرية الفعل . إن سلبية المرأة ليست صفة طبيعية فى المرأة ولكنها صفة غير طبيعية نتجت عن ضغوط المجتمع وكبته لنموها ، وكذلك أيضاً جميع الصفات الأخرى التى ألقها المجتمع بالمرأة والأنوثة وكلها صفات غير طبيعية دخيلة على طبيعة المرأة السوية ) .

وتعيب على علماء النفس وعلى رأسهم فرويد ؛ بما لم تنأى هى عنه ؛ ولم تثبت براءتها منه ، حيث تقول ص ٣٩ إنهم جميعاً ( كانوا يهتمون بداخل الإنسان أكثر من اهتمامهم بالبيئة الخارجية ولهذا فقدوا الكثير ، وثبت قصور نظرية فرويد التى تقول بأن الذى يحكم سلوكنا الواعى إنما هى دوافع العقل الباطن ؛ فقد اتضح أن كل تغير فى شكل أو مضمون وعينا إنما هو رد فعل أو تفاعل لتغير فى البيئة من حولنا ، وأن الصراعات التى يعانى منها الطفل والتى رجعها فرويد إلى الإحباط الجنسى والغيرة ليست إلا نتائجاً لتفاعل الإنسان مع القوى والضغوط الاجتماعية التى تفرض عليه . وقد أخطأ فرويد وأتباعه فى فهمهم لنفس المرأة وأحاسيسها ورغباتها . ويرجع هذا الخطأ لأنهم لم يستطيعوا إدراك القوى الاجتماعية والضغوط وأثرها فى نفس المرأة ، ولأنهم أيضاً كانوا رجالاً ولم يكونوا نساءً )

والغريب أن نوال السعداوى مع أنها امرأة فقد أخطأت هي الأخرى . ومع هذا الوعى النظرى فإنها لم تفد منه فى قصصها . لقد قوّلت شخصياتها المريضة . وحاصرتهم فى غرف مظلمة . ومنعت عنهم الماء والهواء والضياء . وعذبتهم بسياط مسمارية . وأخرست ألسنتهن . وهوت بهن فى قاع الجب . فأين هى القوى والضغط الاجتماعية ؟! وأين هو العالم الطبيعى الذى يتنفس فيه ؟ وأين المجتمع المصرى فى الستينيات ؟! وأين الأمراض الجديدة والصراعات الجديدة ؟! بل أين التجديد فى القصة القصيرة بعيداً عن ابراهيم المصرى الذى حافظ على الأصول الفنية ، وابتعد عن التنظير والتعقيد والخطابية والمباشرة ؟!

تقع قصة « الخيط » فى تسعة وأربعين صفحة ( ١٩ : ٦٧ ) و« عين الحياة » فى واحد وخمسين صفحة إلى جانب ما ذكرناه من تكرار ، وفقدان للتماسك ؛ وغلبة الحقائق العلمية ؛ التى دفعت بالقصاص إلى ميدان المقالات الموضوعية . بل إن قصة « المربع » أكثر إثارة للدهشة . فهى عبارة عن ألعاب لغوية ، وحذقة ، والتفاف ، والتواء فى التركيب ؛ فى محاولة لمنطقة بعض الأفكار الخالية من الدم واللحم ، والقريبة من العظام وهى رميم . ( انظر صفحات ١٥٨ ، ١٥٩ ، ١٦٠ ، ١٦١ ، ١٦٢ ) . هذا نموذج للعب بالكلمات : ( ويعلم بما يشبه اليقين أيضاً أنه واحد منها وأنه آدمي مثلها . لكنه ليس يقيناً كاليقين ، فالشئ هنا لا يبدو كالشئ نفسه ، إنه يبدو شيئاً آخر ، مختلفاً تماماً ، مختلفاً إلى حد أنه لا يصبح هو الشئ نفسه وإنما شيئاً آخر قد يصل فى بعض الأحيان أن يكون هو النقيض نفسه . فهذا اليقين مثلاً لم يعد يقيناً كما تعود أن يكون ، وإنما أصبح أبعد ما يكون عن اليقين وأقرب ما يكون إلى الشك . لكنه أيضاً ليس شكاً كالشك وإنما شك غريب يتأرجح بين الشك واليقين فلا هو شك ولا هو يقين ) .

ماذا تريد الكاتبة - هنا - أن تقول ؟! لا خيال . لا واقع . لا حياة ولا روح . لا مضمون ولا فكر . لا شكل . لا أظن أنه يمكن أن هناك قصداً إلا التركيب المعقد لبعض الجمل والعبارات تعبيراً عن صورة مهزوزة أو فكرة مختلة . أخشى أن أقول إنها تقلد رسالة الترييع والتدوير للجاحظ . تلك الصورة الساخرة الحافلة بالفكر والفلسفة والمنطق . فإن علاقة الكاتبة بالتراث العربى أدنى بكثير جداً من علاقتها بالمجتمع الخارجى ، وما يدور فيه . وعندما أرادت التعبير عن تأكيد قدرة المرأة ، وإرادتها الحادة ، لم تستعن بالتصوير والتحريك والتشخيص والتمثيل ؛ وإنما التراتب اللغوى والتراكم فى الكلمات :

( كانت تريد أن تعيش فعاشت . ربما لو أرادت الموت لماتت قبل أن تولد أو بعد أن

ولدت أو في أى لحظة من حياتها . لكنها أرادت الحياة . وربما دميت قدماها من السير ،  
ربما بليت عيناها من النظر ، ربما تأكلت أصابعها من النش ، ربما جاعت ربما تعرت ،  
ربما هطل عليها المطر وجمد أطرافها الصقيع ، ربما ألقيت فوقها القاذورات والعفن ، ربما  
أى شيء ، لكنها لم تكن تتوقّف . كانت قد أرادت الحياة ورفضت الموت . ليس رفضاً  
عادياً حيث يرفض المرء شيئاً قد يقبله وقد يرفضه . لكنها لم تكن تختار . كانت في  
الأصل مرفوضة ولم يكن أمامها إلا أن ترفض الرفض ( ١٥٢ - ١٥٣ .



## بعض المصادر

● أثبتنا في ثنايا الدراسة النصوص القصصية التي استندنا إليها في التحليل والنقد . ونسبنا كل مجموعة قصصية إلى مؤلفها . ولما كان عددها كثيرًا ؛ ولما كان ذكرها هنا يعد تكرارًا لا معنى له ؛ فإننا آثرنا الاكتفاء بما أوردناه في المتن .

### ● الدوريات ( أ ) :

- ١ - الثقافة ١٩٦٣ : ١٩٧٨
- ٢ - الرسالة ١٩٦٣ : ١٩٦٥
- ٣ - الرسالة الجديدة ١٩٧١
- ٤ - الزهور ١٩٧٣ : ١٩٧٦
- ٥ - الشهر ١٩٦١
- ٦ - سنابل ١٩٧٠ : ١٩٧٢
- ٧ - الطليعة ١٩٧٤
- ٨ - فصول ١٩٨٢ : ١٩٩١
- ٩ - الفكر المعاصر ١٩٧٩
- ١٠ - القصة ١٩٦٤ : ١٩٦٥
- ١١ - القصة ١٩٧٤ : ١٩٧٧
- ١٢ - الكاتب ١٩٦١ : ١٩٧٨
- ١٣ - المجلة ١٩٦٢ : ١٩٧١
- ١٤ - نادي القصة ١٩٧٠
- ١٥ - الوعي العربي ١٩٧٦

### ● الدوريات العربية ( ب ) :

- ١ - أديب
- ٢ - الآداب
- ٣ - الثقافة العربية ١٩٧٤ : ١٩٧٧

- ٤ - الثقافة العراقية ١٩٧٥ : ١٩٧٦
- ٥ - الدوحة ١٩٧٦ : ١٩٧٩
- ٦ - الطليعة الأدبية ١٩٧٧
- ٧ - العربي ١٩٦٢ : ١٩٧٧
- ٨ - المعرفة السورية ١٩٧٧
- ٩ - الفيصل ١٩٧٧ : ١٩٧٩
- ١٠ - الأقلام ١٩٧٣ : ١٩٧٨
- ١١ - الكلمة اليمنية ١٩٦٩ : ١٩٧٣
- ١٢ - الموقف العربي ١٩٧٧ : ١٩٧٨



## بعض المراجع

- ١ - النظرية الأدبية المعاصرة .. رمان سلدن - ترجمة د . جابر عصفور - دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ١٩٩١ .
- ٢ - الجمال والفن .. غينادي بوسيبيلوف - ترجمة عرفان جاموس - منشورات وزارة الثقافة - دمشق ١٩٩١ .
- ٣ - الإبداع العام والخاص : الكسندرو روشكا - ترجمة د . غسان عبد الحى أبو فخر - العدد ١٤٤ من ( عالم المعرفة ) الكويت - ديسمبر ١٩٨٩ .
- ٤ - الوعي والفن : غيورغى غاتشف - ترجمة د . نوفل نبوف - العدد ١٤٦ من ( عالم المعرفة ) الكويت - فبراير ١٩٩٠ .
- ٥ - الأنثروبولوجيا : جيلبير دوران - ترجمة د . مصباح الصمد - المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع - بيروت ١٩٩١ .
- ٦ - الخطاب الروائى : ميخائيل باختين - ترجمة د . محمد برادة - دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ١٩٨٧ .
- ٧ - الرواية الحديثة : بول ويست - ترجمة عبد الواحد محمد - دار الرشيد للنشر ١٩٨١ .
- ٨ - الخيال الرمزي : جيلبير دوران - ترجمة على المصرى - المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع - بيروت ١٩٩١ .
- ٩ - الرواية في الوطن العربى : د . على الراعى - الصقر العربى للإبداع - دار المستقبل العربى ١٩٩١ .
- ١٠ - الأسس النفسية للإبداع الأدبى ( فى القصة القصيرة خاصة ) : د . شاكى عبد الحميد - الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٩٢ .
- ١١ - الظواهر الفنية فى القصة القصيرة المعاصرة : د . مراد عبد الرحمن مبروك - الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٩ .
- ١٢ - Krapetchenko, M. The Creative Individuality and the development of Literature, Mosco : Progress publishers, 1977.
- ١٣ - Luckacs. G. Writer and Critic, london Marlin Press Ltd, 1870.

- The Psycholog of Phantasy. I Roset Moscow. 1977. - ١٤
- Myth and Mythod. James E. Miller, JR University of Nebraska Press- ١٥  
1960.
- Form and Thought in pross. Wilfaed Stone-Robert Hoopes. four the- ١٦  
edition 1977.
- Fictions (the Novel and Social Reality). Michel Zeraffa. Penguin- ١٧  
books Ltd. 1976.
- The Criticism of pross- S.H. Burton Longman Groap limited 1973. - ١٨
- The technique of Modern Fiction. Jonathan Raban. 1968. - ١٩
- Formalism and Marxisum. Tony Benett First published in 1979 by- ٢٠  
Methuen Co. ltd.
- Fiction as process. Carl Hartman and Hazard Adams. - ٢١
- ٢٢ - النقد والحقيقة : رولان بارت - ترجمة إبراهيم الخطيب - الشركة المغربية  
للناشرين المتحدين ط ١ - ١٩٨٥ .

## كتب أخرى للمؤلف

- ١ - مصر وظاهرة الثورة دار النهضة المصرية ١٩٦٩
- ٢ - ثورة الجماهير الشعبية دار الجامعات المصرية ١٩٦٩
- ٣ - حول الفكر الاشتراكي دار النهضة الحديثة ١٩٧٠
- ٤ - دليل القصة المصرية القصيرة ط ١ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٢
- ط ٢ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٩
- ٥ - تطور فن القصة القصيرة في مصر ط ١ دار الكاتب العربي ١٩٦٨
- ط ٢ دار المعارف ١٩٨٢
- ط ٣ دار المعارف ١٩٨٤
- ط ٤ دار غريب للطباعة ١٩٩٠
- ٦ - اتجاهات القصة المصرية القصيرة ط ١ دار المعارف ١٩٧٨
- ط ٢ مكتبة غريب ١٩٨٨
- ٧ - القصة القصيرة دار المعارف سلسلة ( كتابك ) ١٩٧٨
- ٨ - الأدب العربي المعاصر في المغرب ط ١ دار التراث ١٩٧٧
- ط ٢ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥
- ط ٣ دار سعاد الصباح ١٩٩٢
- ٩ - باتوراما الرواية العربية الحديثة ط ١ دار المعارف ١٩٨٠
- ط ٢ مكتبة غريب ١٩٨٥
- ١٠ - بحوث ودراسات أدبية ط ١ دار المعارف ١٩٧٨
- ط ٢ مكتبة غريب ١٩٨٥
- ط ٣ دار المعارف ١٩٩٣
- ١١ - تعريف بالرواية الأوروبية الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨١
- ط ١ دار المعارف ١٩٨٤
- ط ٢ دار المعارف ١٩٨٥
- ط ٣ دار المعارف ١٩٨٧
- ط ٤ دار المعارف ١٩٩٠
- ١٢ - في الرومانسية والواقعية مكتبة غريب ١٩٨١
- ١٢ - رحلة التراث العربي ط ١ دار المعارف ١٩٨٤
- ط ٢ دار المعارف ١٩٨٥
- ط ٣ دار المعارف ١٩٨٧
- ط ٤ دار المعارف ١٩٩٠

- ١٩٨٤ - ١٤ - أوراق من هنا وهناك دار المعارف
- ١٩٨٧ - ١٥ - البناء الدرامي للمأساة عند أرسطو مكتبة غريب
- ١٩٨٨ - ١٦ - حصاة في بحر هائج دار المعارف
- ١٩٩٠ - ١٧ - الحلقة المفقودة في القصة القصيرة الهيئة العامة لقصور الثقافة المصرية
- ١٩٩٢ - ١٨ - مشوار كتب الرحلة قديماً وحديثاً مكتبة غريب

يمكنكم تحميل المزيد من الكتب الرائعة والحصرية بجودة عالية

على موقع جديد مكتبة كتب بدف

<https://jadidpdf.com>